

51 302

1000

1278



MŰVÉSZETTÖRTÉNETI ÉRTESÍTŐ

1995 SEP 19

AKADÉMIAI KIADÓ • 1995 • XLIV. ÉVF. 1-2. SZÁM

Virtol

817 N 1051

(931)

MŰVÉSZETTÖRTÉNETI ÉRTESÍTŐ

1995/1–2.

A MAGYAR RÉGÉSZETI ÉS MŰVÉSZETTÖRTÉNETI TÁRSULAT FOLYÓIRATA

SZERKESZTI:

MOJZER MIKLÓS

SZERKESZTŐBIZOTTSÁG:

GALAVICS GÉZA, MIKÓ ÁRPÁD, MRAVIK LÁSZLÓ, NAGY ILDIKÓ,
PROKOPP MÁRIA

TECHNIKAI SZERKESZTŐ:

JÁVOR ANNA

TARTALOMJEGYZÉK

TANULMÁNYOK

TARNÓCZY TAMÁS:	Az irányválasztás kényszere képzőművészeti alkotásokban az Angyali üdvözlét példáján	1
VÉGH JÁNOS:	„Lehajtott fejjel és összekulcsolt kézzel.” Egy motívum útja Rogier van der Weydentől Lőcsei Pálig	19

KUTATÁS

PAPP SZILÁRD:	A nagyvázsonyi pálos kolostor	43
CHRISTA MARIA JEITNER:	A cseh hímezések kézművesjegyeinek osztályozása és összehasonlítása. Megjegyzések Hannelore Sachs feltevéseihez a cseh gótikáról Brandenburg tartományban	79
GROTTE ANDRÁS:	Kísérlet néhány magyarországi ötvösjegy feloldására III.	113

PÁLYAKÉP

RÓZSA GYÖRGY:	Pályámról és a történeti ikonográfiáról	131
---------------	---	-----

SZEMLE

Mikó Árpád:	Hoffmann Edith: Régi magyar bibliofilek. Hasonmás kiadás és újabb adatok. Szerk. Wehli Tünde. Budapest 1992.	139
Gosztola Annamária:	Von Bruegel bis Rubens. Das goldene Jahrhundert der flämischen Malerei. Wallraf-Richartz-Museum, Köln; Koninklijk Museum voor Schone Kunsten, Antwerpen; Kunsthistorisches Museum, Wien, 1992–93. The Age of Rubens. Museum of Fine Arts, Boston; The Toledo Museum of Art, Toledo, 1993–94.	148
Balogh Ilona Klára:	„Dawn of the Golden Age.” Northern Netherlandish Art 1580–1620. Rijksmuseum, Amsterdam, 1993. december 11–1994. március 6.	150
Németh István:	Bilder von alten Menschen in der niederländischen und deutschen Kunst. 1550–1750. Herzog Anton Ulrich-Museum, Braunschweig, 1993. december 14–1994. február 20.	152
Ember Ildikó:	Két frankfurti kiállításról (Leselust. Frankfurt, Schirn Kunsthalle, 1993. szeptember 25–1994. január 2.; Georg Flegel. Frankfurt, Schirn Kunsthalle, 1993. december 19–1994. február 15.)	153

VITA

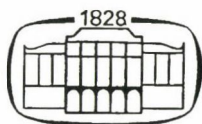
Tímár Árpád:	„Képzőművészeti irodalom Magyarországon a 19. század első felében” című kandidátusi értekezésének vitája	157
Gerszi Teréz:	„Pieter Bruegel és a németalföldi tájkép. A hagyomány szerepe és jelentősége a művészetben” című doktori téziseinek vitája	163

51 302

51 302

MŰVÉSZET- TÖRTÉNETI ÉRTESÍTŐ

XLIV. ÉVFOLYAM



AKADÉMIAI KIADÓ, BUDAPEST

Vétele

TARTALOMJEGYZÉK ÉS MUTATÓK

A MŰVÉSZETTÖRTÉNETI ÉRTESÍTŐ 1995. ÉVI KÖTETÉHEZ

Balogh Ilona Klára: „Dawn of the Golden Age.” Northern Netherlandish Art 1580–1620. Rijksmuseum, Amsterdam, 1993. december 11–1994. március 6.	150–152
Bodnárné Jávor Éva: Új adatok Franz Anton Pilgram magyarországi működéséhez	192–210
Buzási Enikő: Két kép a fraknói Esterházy-gyűjteményből: Esterházy Orsolya portréja Benjamin Blocktól és Esterházy Pál mint Szent Imre Csermizky Mária: A József nádor Nemzeti Képcsarnok kezdeti éve (1845–1862)	269–279 239–251
Ember Ildikó: Két frankfurti kiállításról (Leselust. Frankfurt, Schirn Kunsthalle, 1993. szeptember 25–1994. január 2.; Georg Flegel. Frankfurt, Schirn Kunsthalle, 1993. december 19–1994. február 15.)	153–155
Gerszi Teréz: „Pieter Bruegel és a németalföldi tájkép. A hagyomány szerepe és jelentősége a művészetben” című doktori téziseinek vitája	163–168
Gosztola Annamária: Von Bruegel bis Rubens. Das goldene Jahrhundert der flämischen Malerei. Wallraf-Richartz-Museum, Köln; Koninklijk Museum voor Schone Kunsten, Antwerpen; Kunsthistorisches Museum, Wien, 1992–93. The Age of Rubens. Museum of Fine Arts, Boston; The Toledo Museum of Art, Toledo, 1993–94.	148–150
Grotte András: Kísérlet néhány magyarországi ötvösjegye feloldására III.	113–130
Hoffmann Edith: Régi magyar bibliofilek. Hasonmás kiadás és újabb adatok. Szerk. Wehli Tünde. Budapest 1992. Ism. Mikó Árpád	139–148
Horváth Hilda: Láthatatlan műtárgy. Walter Crane falikárpitja a budapesti Iparművészeti Múzeumban	291–295
Jávor Anna: A Donner-évforduló művészettörténeti eseményei (1992–1993)	301–311
Jeitner, Christa Maria: A cseh hímezések kézművesjegyeinek osztályozása és összehasonlítása. Megjegyzések Hannelore Sachs feltevéseihez a cseh gótikáról Brandenburg tartományban	79–112
Kemény János: A bajai Rudnay Képzőművészeti Szabadakadémia (1947–1953)	252–265
Kostyál László: Dorffmaister Zalában	211–237
Lővei Pál–Urbach Zsuzsa: A Magyar Régészeti és Művészettörténeti Társulat Művészettörténeti Szakosztályának tevékenysége (1991. január–1995. június)	313–317
Mikó Árpád: Hoffmann Edith: Régi magyar bibliofilek. Hasonmás kiadás és újabb adatok. Szerk. Wehli Tünde. Budapest 1992.	139–148
Mikó Árpád: Ivánczy János győri nagyrépost (+1636) sírköve	266–268
Németh István: Bilder von alten Menschen in der niederländischen und deutschen Kunst 1550–1750. Herzog Anton Ulrich-Museum, Braunschweig, 1993. december 14–1994. február 20.	152–153
Papp Szilárd: A nagyvásonyi pálos kolostor	43–77
Puskás Bernadett: A máriapócsi kegytemplom és bazilita kolostor	169–191
Rózsa György: Pályáról és a történeti ikonográfiáról	131–137
Rózsa György: Schrefl Anna, az első budai rézmetsző	284–290
Szilárdy András: Zsánermetamorfózisok. Világi műfajok a középeurópai barokk festészetben. Kiállítás Székesfehérvárott, 1993. június–október. A katalógus szerkesztője, kiadója Mojzer Miklós. Budapest 1993, 407 oldal. Barokk művészet Közép-Európában. Utak és találkozások. Kiállítás a Budapesti Történeti Múzeumban, 1993. június–október. A katalógus szerkesztője Galavics Géza, felelős kiadója Mojzer Miklós. Budapest 1993, 465 oldal	297–300
Szilárdy Zoltán: Lignum crucis – arbor vitae. A szegedi Havi Boldogasszony-templom Pieta-oltárának ikonográfiája	280–283
Tárnóczy Tamás: Az irányválasztás kényszere képzőművészeti alkotásokban az Angyali üdvözllet példáján	1–17
Timár Árpád: „Képzőművészeti irodalom Magyarországon a 19. század első felében” című kandidátusi értekezésének vitája	157–163
Urbach Zsuzsa–Lővei Pál: A Magyar Régészeti és Művészettörténeti Társulat Művészettörténeti Szakosztályának tevékenysége (1991. január–1995. június)	313–317
Végh János: „Lehajtott fejű és összekulcsolt kézzel.” Egy motívum útja Rogier van der Weydentől Lőcsei Pálra	19–42
Wehli Tünde szerk.: Hoffmann Edith: Régi magyar bibliofilek. Hasonmás kiadás és újabb adatok. Budapest 1992. Ism. Mikó Árpád	139–148

MUTATÓK

A dőlt számok a képekre utalnak

HELYNEVEK MŰEMLEKEK ÉS MŰTÁRGYAK SZERINT

Amsterdam, Historischmuseum 150	– Niederösterreichisches Landesarchiv 193, 207	Boston, Museum of Fine Arts 148
– Rijksmuseum 40, 150, 151	– Österreichische Galerie im Unteren Belvedere 304, 306, 307, 310	Brandenburg, Domstift, kazula villáskereszttel 93, 104, 105, 107
Antwerpen, Koninklijk Museum voor Schone Kunsten 148	– St. Leonhard in Passeier-i oltár 40	– körmeneti zászló 83, 84, 96, 105, 107
Arezzo, San Francesco-templom, Angyali üdvözllet-freskó 10	– Österreichische Nationalbibliothek 30, 30, 39, 141, 144, 146, 148	– pluviale betétekkel és kappával (P 8) 94, 95, 105, 107
Augsburg, dóm, unterknöringen-i főoltár 35	– Wiener Genesis 5	– pluviale (P 13) 104, 107
Baja, Képzőművészeti Szabadakadémia 252–262, 265	– Providentia-kút a Mehlmarkton 304, 305, 309, 311	– pluviale (P 14) 91, 92, 104
– művésztelep 252–254, 256–258	– Schottenkirche, oltárkép (Maulbertsch) 231	– kappája 82, 84, 104, 107, 110
– Türr István Múzeum 260	– Stephansdom, lavabo-domborművek (Donner) 304, 306	– vélum Szent Pállal (Paulus-kárpit) 86, 92, 94, 104, 107
Bártfa, Szent Egyed-templom, Jézus születése-oltár 15, 22, 23, 39	– pócsi kegykép 171	– Szent Péter és Pál-dóm, hímezések 79, 83, 104, 105, 108–110
Bécs, Akadémiai Levéltár 211, 235	– Stiftskirche 198	Braunschweig, Braunschweigisches Landesmuseum 153
– Akademie der Bildenden Künste 153	– Wiener Stadt- und Landesarchiv 207	– Herzog Anton Ulrich-Museum 152, 153
– Albertina 218, 286	Berlin, Märkisches Museum, kazulakereszt-török 82, 88, 103, 107	Breitenfurt, kastély, VI. Károly apoteózisa 306
– Bartolotti-palota 192	– Nationalmuseum 5	Brixen, dóm, négyzeti kupolafreskó 236
– Bundesdenkmalamt 206	– Staatliche Museen Preussischer Kulturbesitz, Bladelin-oltár 31, 32, 33, 34, 35, 39	Brno (Brünn), ágostonrendi Szent Tamás-kolostor 79, 110
– Hauptmünzamt 307, 311	– Hugo van der Goes: Pásztorok imádása 35, 35	– karthauzi kolostor 79, 110
– Historisches Museum der Stadt Wien 135	– Granada-Miraflores-oltár 32, 33, 40	– Iparművészeti Múzeum, hímezések 79
– Hofkammerarchiv 199, 199, 208, 210	– Kupferstichkabinett 39, 40	– Moravská Galerie, Iparművészeti Gyűjtemény, brünni kazula 80, 81, 82, 83, 96, 98, 107
– Karlskirche, Assunta-oltárkép 216	– pergamoni Zeus-oltár 3	– kazula dorzálé-keresztrel 98, 107
– Képzőművészeti Akadémia 211, 215, 235	Blaubeuren, Klosterkirche, Jézus születése a főoltárról 22, 24, 29, 35, 42	– kazula gyöngyhímezéses keresztrel 96, 107
– Kunsthistorisches Museum 136, 148, 307		
– Kunstkammer 306		
– Münzamt 306		

- Szent Péter és Pál-székesegyház, hímezések 79, 96, 98
– Zemsky Archiv 207–209
Broumov, kolostor 101
Brugge (Bruges), Groeningemuseum 40
– St. Janshospitaal 33
Brüsszel, Bibliothèque Royale de Belgique 30, 30
Budapest (Buda és Pest)
– Aquincumi Múzeum 316
– budanyéki királyi villa 315
– Budapesti Történeti Múzeum 119, 130, 314–316
– Kiscelli Múzeum 286
– Derkovits Akadémia 257
– Dési Huber Kör 257
– Egyetemi Könyvtár 142, 143, 144
– Bartholomeus-kódex 142
– Váradai Péter Decretalis 140
– Ernst Múzeum 128, 130
– Iparművészeti Múzeum 115, 128, 129, 291, 294, 299, 306, 309, 316
– Adattár 293, 294, 294, 295
– belső felszerelés 293, 294
– W. Crane papírkárpitja 291, 292, 292
– Szt Katalin-hímezések 79, 87, 88, 98, 106, 109, 111, 112
– Képcsarnok Egylet 244, 248–251
– Képzőművészeti Főiskola 252, 253, 254, 261
– királyi palota 316
– Magyar Nemzeti Galéria 136, 211, 230, 239, 240, 241, 244, 245, 247–251, 276, 297, 306, 307, 308, 310, 311, 315, 316
– Adattár 239, 244, 245, 265
– Magyar Nemzeti Múzeum 119, 239, 241, 244–247, 251
– Általános Képtár 244, 251
– József Nádor Nemzeti Képcsarnok (Magyar Képtár, Nemzeti Képtár) 239–241, 243–247
– kazula Bártfáról 87, 92, 101, 106, 107, 111
– kazula Kassáról (1953.147) 82, 84, 103, 107
– kazula Kassáról (53. 147) 97, 105, 107
– kazula Szepeshelyről (1953.145) 83, 87, 90, 104, 107
– kazula Szepeshelyről (1917.42.4) 87, 100, 106, 107, 111
– villáskereszt a megfeszített Krisztussal 99, 106, 109
– képtár 131
– Pyrkér Képtár 244
– Történelmi Képcsarnok 68, 130, 131, 133, 134, 135, 136, 137, 243, 244, 247–251, 276, 290
– Csáky Istvánné Forgách Éva portréja 273, 273, 279
– Nádasdy Ferenc portréja 271, 276, 278
– Nádasdy Ferencné Esterházy Anna Julianna portréja 272, 275, 276, 278
– Magyar Országos Levéltár 68, 70, 73, 188, 208, 239, 261, 262, 265, 276, 286
– Acta Paulinorum 68, 70
– Filmtár 130
– Magyar Tudományos Akadémia, Könyvtára 146
– Művészeti Gyűjteményei 316
– Művészettörténeti Intézet 136, 139, 157, 315, 316
– Múcsarnok 292
– Nemzeti Képcsarnokot Alapító Egyesület 239–241, 243–247
– Nemzeti Zenede 245, 250, 251
– Országos Képtár 244
– Országos Műemlékvédelmi Hivatal (régén OMF) 43, 72
– Fotótár 68, 71
– Könyvtár 68, 69
– Tervtár 62, 68, 70, 71, 73
– Országos Széchényi Könyvtár 131, 143, 144, 148, 244, 304
– Kézirattár 68, 69, 310
– Pesti Műegylet 245, 247, 248, 250, 251
– Szépművészeti Múzeum 149, 149, 150, 151, 152, 152, 153, 154, 154, 248–251, 298, 301, 306–311, 315
- Grafikai Osztály 286, 287, 289
– G. David: Jézus születése 33
– Mátyás-Beatrix-dombormű 143
– Zsidó Múzeum 119
Budišov, kastélykápolna berendezése 309
- Celldömök, rk. templom, Nepomuki Szent János-oltárkép 222
Červená Lhota, kastély, Donner-dombormű 301
Chartres, székesegyház, Mária ruha-ereklye 6
– üvegablak: Angyali üdvözet 7
Colmar, Unterlinden Museum 40
Császár, rk. templom, Dorffmaister főoltárképe 215, 227
– Dorffmaister freskó: Jézus bemutatása 219
Csoltmonostor, árpádkori templom 314
Csorna, premontrei prépostság 211, 213, 235
- Darmstadt, Hessisches Landesmuseum 40
– seligenstadti oltár 35, 36
Debrecen, Déri Múzeum 289
– Képzőművészeti Szabadiskola 257
Dés, ref. templom, pillérek 45
Dijon, Musée des Beaux-Arts 39
– Flémalle-i mester: Jézus születése 22, 25, 31, 32, 33, 35
Dombóvár, Képzőművészeti Szabadiskola 257
Drezda, Grünes Gewölbe 101
– Képtár 5
– Staatliche Kunstsammlungen, mitra 80, 101, 107, 110
– pirnai antependium 79, 90, 93, 95, 107, 110
- Eger, Dobó István Vármúzeum 303, 303, 304
– Képtár 315
– Érseki Líceum, Múzeuma 306
– Tridenti zsinat-freskó 315
– főszékesegyház, pócsi kegykép-másolat 169
Egervár, várkastély 142
Eisenstadt, Museum Österreichischer Kultur 276
Erzsébetváros, örmény-kat. templom, Szent Anna-oltár 15, 114, 128
Esztergom, Bakócz kápolna, pócsi kegykép 187, 190
– Balassi Bálint Múzeum 137
– Főkapitányi Levéltár 236
– Főszékesegyház Kincstár 144
– kazula dorzáli-keresztel 87, 88, 102, 106, 107, 111, 112
– Főszékesegyházi Könyvtár, Missale Strigoniense 145, 146
– Keresztény Múzeum 33, 40
– királyi Palota 316
– Prímási Levéltár 302
- Felcsut, Rk. templom, Assunta-oltárkép 216, 223
Felső-Mecenz, a jászói premontrei templom korábbi főoltára 311
Firenze, Sta Croce 5
– Donatello: Angyali üdvözet 7
– Uffizi 4
– Portinari-oltár 24, 25, 26, 33, 35, 39, 40
Fort Worth, Kimbell Art Museum 149
Fraknó, vár 269, 276, 277
– Esterházy-gyűjtemény 269, 276, 277, 278
– Esterházy Istvánné Thurzó Erzsébet portréja 273, 273, 278, 279
– Esterházy Orsolya portréja 271, 272, 272, 274, 278
– Esterházy Pál és Esterházy Orsolya eljegyzési képe 269, 271, 277
– Esterházy Pál mint Szent Imre 269, 270, 271, 277
Frankfurt, Historisches Museum 154
– Liebighaus 311
– Schirn Kunsthalle 153
Freising, Diözesanmuseum, feszület 281, 283
Füzér, vár 316
- Gdańsk, Mária-templom 103
– kincsei 79
- Gent, Groot Vleeshuis 39
– Jézus születése falfestmény 30, 31, 33
– Museum voor Schone Kunsten 39
Gödöllő, Grassalkovich-kastély 314
Görlitz, Péter és Pál-templom 101, 102
– Städtische Kunstsammlungen, kazulakereszt 81, 84, 86, 101, 102, 107
Göttweig, bencés apátsági templom, egykori főoltár 39
– bencés kolostor 192
Granada, Capilla Real 33, 40
– granadai oltár Szent Család-tábla 31, 32, 39
Gurk, dóm, Pietà (Donner) 305
Gyöngyös, műemlékkönyvtár 148
Győr, Egyházmegyei Könyvtár 146
– Perényi Ferenc missaléja 266, 267, 268
– székesegyház, főoltárkép Benjamin Blocktól 271, 278
– főoltárkép Maulbertsch-től 216
– mellékoltárok Mollinarólólól 306
– Ivánczy János sírköve 266, 266, 268
– Szent Ignác-templom, feszület 281, 283
Gyulafehérvár, Bathyaneum 141–143, 147, 148
- Hajós, rk. plébánia, Auerbach: VI. Károly portréja 297, 299
Hódmezővásárhely, Képzőművészeti Szabadiskola 257
- Ingolstadt, Angyali üdvözet a főoltáron 7, 9
- Jászó, premontrei apátság 193, 194, 194, 196, 198, 208, 209
– belső udvari homlokzat 196
– folyosó 198
– főhomlokzat 195, 197
– kerti homlokzat 198
– könyvtár kifestése 196, 208
– lépcsőház 198
– lépcsőház és téli ebédlő kifestése 194, 196, 209
– oldalhomlokzat, prelátusi szárny 198
– templom kifestése 196
- Kalocsa, Képzőművészeti Szabadiskola 257
Karlsruhe, Badisches Landesmuseum 39
Karstejn, vár, Szent Kereszt-kápolna 79
Karmacs, rk. templom 58–61, 68, 73, 76, 77
– boltzat 60, 73, 77
– mérműves ablakok 61, 77
Kassa, dóm 105
– pócsi kegykép 187
– Szent Erzsébet-főoltár 15, 316
Kecskemét, piarista templom 316
Kenyeri, rk. templom, Dorffmaister: Szentháromság-freskó 219
– Dorffmaister: Vízitáció-freskó 215
Keszthely, Balatoni Múzeum 316
– kőtár 60, 73
– Festetics-kastély 316
– plébániatemplom freskói 316
Kiskomárom, rk. templom, freskók 224, 227, 228, 228, 229, 230, 230, 231, 232, 232, 233, 236, 237
– mennyezettfreskó 215, 222
– oltárképek 224, 225, 225, 226, 226, 227
Kismarton, Esterházy-kastély, Esterházy Pál portréja 271, 272, 272, 276, 278
– Esterházy-képgyűjtemény 276
Klosterbruck, premontrei kolostor 194, 196
Klosterneuburg, kolostortemplom, üvegablak: Angyali üdvözet 7, 8
Konstantinápoly, nagy császári palota mozaikjai 314
Koppenhága, Iparművészeti Múzeum 292
– Statens Museum for Kunst 33
Köln, dóm, Lochner: Három királyok 4
– Wallraf-Richartz-Múzeum 33, 148
Körmöcbánya, plébánia könyvtára 143
Kolozsvár, Akadémiai Könyvtár 146, 147
– Farkas utcai templom, pillérek 45
– Wolphard-ház 147

- Krakkó, domonkos kolostor kazulakeresztje 80, 81, 87, 102, 107, 110
 – Mária-templom, Jézus születése a főoltáron 28, 28
 – kazula 82, 102, 107
 – Wawel, Fájdalmas Mária-oltár 11
- Lelesz, premontrai kolostor 194
 – premontrai prépostság könyvtára 143
 Lengyeltóti, rk. templom 314
 Lorettó, szervita templom, oltárképek Benjamin Blocktól 271, 278
 Lőcse, Szent György-kápolna könyvei 141
 – Szent Jakab-templom 38, 39
 – Jézus születése-oltár 19, 20, 28–34, 36–38, 41
 – angyalok 21, 22, 24, 25, 41
 – Mária 19, 20, 21, 21, 41
 – pásztorok 25, 26, 27, 41
 – Szent József 27, 27, 28, 41
 – Mária hó-oltár 22, 22, 39
 – Szent Jánosok oltára 147
 – Vir dolorum-oltár 22, 22
 Lugano, Thyssen-Bornemisza Gyűjtemény 40
 – „Northbrook-Madonna” 32, 33
 Lübeck, Museum für Kunst und Kulturgeschichte, danzigi pluviale 82, 84, 87, 89, 103, 107, 110
 Lyon, Textilmúzeum 108, 109, 112
- Madrid, Prado 5, 9, 33
 Malibu, Paul Getty Museum 153
 Máramarossziget, piarista templom és kolostor, főhomlokzat rajza 200, 201, 210
 – tervei 193, 199, 199, 200, 201, 201, 202, 208, 210
 Maria Brühl bei Laufen, Rottmayr Vizitáció-oltárképe 215
 Maria Gail, oltár, Jézus születése-tábla 39
 Maria Laach am Jauerling, Wallfahrtskirche, főoltár 29, 29, 36, 42
 Márianosztra, pálos kolostor 71
 Máriapócs, bazilita kolostor 169, 171, 172, 173, 174, 174, 175, 175, 188, 189, 190
 – ebédlő falképek 178, 184
 – tervrajz 176
 – Baziliták Máriapócsi Levéltára 187, 188
 – kegyképmásolatok 169, 187, 190
 – kegytemplom 169, 170, 170, 171, 171, 172, 173, 175, 175, 184, 185, 187–190
 – falképek 185, 189, 191
 – főoltár 177, 185, 188, 190
 – harangok 184, 185, 189
 – ikonosztáz 169, 172, 175–177, 178–180, 184, 189–191
 – interieur 177
 – Istenszüllő-ikon (kegykép) 169, 171–174, 176, 187, 190
 – kegyoltár 182, 184, 185
 – kriptá 172, 188
 – Olsavszky Mánuel portréja 179, 180, 185, 186, 191
 – Olsavszky Mánuel ravatalképe 179, 191
 – oltárok 177, 181, 185–187, 189–191
 – szószék 180, 185
 – Szent Anna-oltár 177, 185
 – Szent Bazil-oltár 177, 179, 184, 189
 – Szent Kereszt-oltár 177, 183, 184, 189
 – tornyok 172, 184, 185, 186, 188
 – üvegablakok 186, 189
 – Szent Bazil Rend Máriapócsi Gyűjteménye 173, 175, 176, 179, 185, 186, 187–189
 Máriavölgy, kegytemplom, főoltár 303, 309
 – stallumok 304, 309
 Melk, bencés apátság, prelátusi kápolna, Pietà 311
 Mencshely, ev. templom bővítése 45
 Milejszeg, Rk. templom, szentélyfreskók 233, 234
 Miskolc, Képzőművészeti Szabadiskola 257
 Montserrat, Stift 193
 Munkács, bazilita kolostor 188
 – püspöki palota 171, 187
- München, Bayerisches Nationalmuseum, tramini-oltár 35, 37
 – wetttenhauseni oltár 29, 29, 35, 39
 – Staatliche Graphische Sammlungen 40
- Nagylengyel, rk. templom, freskók 222, 222
 – Szent Sír-kápolna 222
 Nagyszeben, Brukenthal Múzeum 146, 297, 307, 311
 – Szent Kereszt-kolostor 146
 Nagyvárad, premontrai kolostor 194
 Nagyvázsöny, Kinizsi-vár 43, 55, 62, 66, 68, 70, 72–74, 76
 – barbakán 51, 53, 55, 56, 62–68, 73, 74
 – kápolna 72
 – kőtár 51, 53, 63–68
 – reneszánsz dombormű töredékek 57, 68, 72, 73
 – reneszánsz nyíláskeretek 57, 58, 76
 – pálos kolostor 43–45, 46, 49, 51, 57–62, 68, 70, 71, 73–77
 – alaprajz 45, 58, 74
 – gazdasági épületek 45
 – helyiségek 50, 71, 75
 – kápolna 50, 55–57, 69, 71, 72, 75, 76
 – kerengő 49, 50, 75
 – kút 71
 – sekrestye 50, 75
 – templom 45, 50, 75
 – diadalív 45, 47, 51, 53, 69, 70, 71, 72, 74, 76
 – hajó 45
 – bordák 51, 60
 – mellékoltárok 45, 71
 – pillérek 45, 47, 51, 52, 69, 75
 – szószék 47
 – hajóboltozat 51, 57, 69, 75
 – Horváth Márk sírja 43, 45, 69, 70, 74, 75
 – Kinizsi Pál sírja 43, 45, 47, 62, 69, 70, 74, 75
 – lőrés 58, 70
 – mérműtöredékek 53, 54, 55, 55, 61, 72, 76, 77
 – szentély 45, 47, 50, 71, 75
 – boltozat 51, 72
 – bordacsomópontok 51, 52
 – bordaíndítások 47, 48, 51, 60, 71–73, 75
 – in situ ablakbéllet 49, 53, 69, 75, 76
 – párkányok 47, 48, 49, 50, 55, 61, 70, 71, 72, 75, 76
 – támpillérek 55, 69, 70, 75, 76
 – torony 55–57, 71, 72, 76
 – plébániatemplom 44, 58–61, 69, 73, 74, 76, 77
 – boltozat 60, 73, 77
 – mérműves ablakok 60, 61, 77
 – párkányok 61, 77
 New York, Metropolitan Museum of Art, The Cloisters 33, 40
 – granadai oltár egy táblája 32
 Niederwildungen, Passió-oltár 7
 Nova, rk. templom, freskóegyüttes 234–237
 – mennyezetképek 215, 216, 217, 219, 220, 225, 236
 – oltárképek 215, 216, 216, 217, 218, 218, 219
 Nürnberg, Germanisches Nationalmuseum, hímzések 93
 – danzigi kazula 82, 85–87, 90, 93, 94, 103, 107, 109
 – Sebaldus-Kirche, Oelhafen-Pfizingen epitáfium 7, 9
 Nyírbátor, ferences rendház 171, 187
 – műemlék magtár 314
 – ref. templom, nyugati kapu 53
 Nyíregyháza, Görögkatolikus Egyházmegyei Levéltár 188
 – Görögkatolikus Egyházművészeti Gyűjtemény 180, 188
 – Képzőművészeti Szabadiskola 257
- Ormándlak, rk. templom, Assunta-főoltárképek 216
 – szentélyfreskók 214, 223, 223, 224, 237
 Oxford, Ashmolean Museum 287, 288
 Ozora, várkastély 315
- Palermo, Capella Palatina 5
 Pápa, Esterházy-kastély 193, 202, 202, 210
 – interieur 204
 – Kastélymúzeum 202
 – Képzőművészeti Szabadiskola 257
 Párizs, Louvre 30
 – Petit Palais 40
 – ún. párizsi Jézus születése 39
 Passau, dóm, szószék 308
 Pécs, Képzőművészeti Szabadiskola 257
 Perugia, képtár 9
 – S. Bernardino 11
 Pírna, dominikánus templom 99
 Pisa, Battistero, szószék 9
 Pozsony, Archiv Mesta Bratislavy 143
 – dóm, Alamizsnás-kápolna 301, 302, 302, 303, 306
 – barokk főoltár 303, 310
 – Donner Pietà-oltára 304
 – stallumok 309
 – Szent Mihály-oltár 304
 – Galéria mesta Bratislavy 306, 311
 – Káptalani Könyvtár 142, 143
 – királyi vár, elpusztult mennyezetképek 136
 – Múzeum mesta Bratislavy 143
 – Slovenská národná galéria 300, 301, 304, 310
 – galgóc (?) Jézus születése-oltár 28, 28, 29
 – Slovenský národný archív 201, 203, 204, 207–210
 – Szlovák Nemzeti Múzeum 117
 – Szent Erzsébet-templom 201, 210
 – trinitárius templom, Zichy-oltár 303
 – Univerzitná Knihnica 144, 148
 – Nagylucsei Orbán Decretálisa 141, 144
 – Vörös Csillagkereszt rend temploma 201
 Prága, Nemzeti Múzeum, treboňi antependium 80, 81, 83, 92–94, 99, 107, 109, 110
 – Szent Miklós-templom díszítése 196
 – Szent Vitus-székesegyház, gyöngyhímzései 81
 – szász kápolna 84
 – Umeleckoprůmyslové Muzeum, broumovi kazula 80, 81, 90, 92, 93, 101, 107, 110, 111
 Princeton, egyetemi múzeum 309
 Prinzendorf, kastély 205, 206, 206, 207, 209, 210
- Ravenna, ortodox keresztelőkápolna 5
 – S. Apollinare Nuovo, Három királyok 4
 Reutt, ev. plébániatemplom 39
 Riegersburg, Khevenhüller-kastély 203
 Rokycany, Havasboldogasszony-templom, kazulakereszt 80, 81, 90, 99, 107, 108, 110, 111
 Róma, Bibliotheca Apostolica Vaticana 144, 147
 – Priscilla-katakomba 6
 – Sixtus-kápolna, ignudi-figurák 316
 – Utolsó ítélet 3
 – Sta Maria Maggiore, mozaik: Angyal üdvözlet 10
 – Sta Maria Sopra Minerva, Carafa-kápolna 9
 – Sta Maria in Trastevere, Cavallini-mozaikok 4, 15
 Rothenburg o. d. Tauber, Spitalkirche, szent-egértartó fülke 8
 Rotterdam, Boymans-van Beuningen Museum 151
- Salföld, pálos kolostor 58–61, 69, 71, 75–77
 – boltozat 60, 77
 – mérműves ablakok 61, 77
 – párkányok 61, 77
 Salzburg, Mirabell-kastély, lépcsőházi szobordísz 309, 311
 Sárospatak, múzeum 315
 – Református Gyűjtemény, úrihímzések 315
 – Református Kollégium Nagykönyvtára, Clichtoveus: Elucidatorium... 142, 144, 146
 Sárovár, vár, Dorffmeister-freskók 237
 Sátorajaujhely, kolostor 75
 Schleissheim, kastély, csataképsorozat (F. J. Beich) 136
 Schönbrunn, kastély dekoráció 286

Schöppingen, plébániatemplom, Jézus születése a főoltáron 22, 25
 Schwabach, Stadtkirche St. Johannes und St. Martin, Jézus születése a főoltáron 28, 28, 39
 Sepsiszentgyörgy, Székely Nemzeti Múzeum 128
 Siena, dóm, szószék 9
 – képtár 13
 – Sto Spirito, Angyali üdvözet-oltárkép 13
 Siklós, várkápolna, szentély 72, 76
 Sitke, rk. templom, Szentháromság-oltárkép 225
 Sonntagberg, Kremserschmidt: Krisztus megkeresztelése 218
 Sopron, ferences templom, Assunta-oltárkép 216
 – Szentlélek-templom, Dorffmaister-freskók 214, 219
 Söjtör, rk. templom, Szent Jakab mennybevitelle-oltárkép 219, 221, 222
 St. Louis, City Art Museum 5
 Sümeg, plébániatemplom, Maulbertsch-freskók 214, 215
 – püspöki palota, stukkódísz 204, 208
 Szarvaskend, rk. templom, Dorffmaister: Vízitáció-freskó 215
 Szeged, Alsóvárosi templom és kolostor 315
 – Havi Boldogasszony-templom, Pietà-oltár 280, 281
 – Képzőművészeti Szabadiskola 257
 – Szerb templom, ikonosztáz királyi kapuja 281, 282
 Székesfehérvár, István Király Múzeum 315
 – királyi bazilika 316
 – székesegyház, Cimbál-mennyezetfreskó 236, 237
 Szentgotthárd, ciszterci apátság 196, 198, 201
 Szepeshely, káptalani templom 104
 – társaskáptalani templom 106

– székesegyház 73
 – Zápolya-kápolna 73
 Szombathely, Képzőművészeti Szabadiskola 257
 – Savaria Múzeum 309, 311
 – székesegyház, Dorffmaister-mellékoltárkép 230

Tallós, Esterházy-kastély 193, 202, 204, 205–208, 210
 – mint börtön 205, 206
 – börtönkápolna 204, 205, 210
 – főhomlokzat 203
 – kerti homlokzat 203
 Tálod, pálos kolostor 44
 Tangermünde, vár 79
 Temesvár, székesegyház, főoltár (Ressler) 310
 Tihany, múzeum 72
 Tinterton, Devonshire, magángyűjtemény 33
 Tokodaltáró, Képzőművészeti Szabadiskola 257
 Toledo, The Toledo Museum of Art 148, 149
 Toponár, rk. templom, Dorffmaister-freskók 215, 219, 222, 223, 235
 – Dorffmaister: Assunta-oltárkép 216
 – Dorffmaister: Szentháromság-oltárkép 225
 Torino, Museo Civico 32
 Túrje, premontrei prépostság 211–213, 234
 – freskók és oltárképek a rendházban 212, 212, 213–215, 237
 – templom, főoltárkép 226, 227
 – Dorffmaister-freskók 212, 213, 214, 215, 237
 – középkori falképek 214
 – Szent Anna-kápolna freskói 212, 212, 213–215
 Tüskeszentpéter, rk. templom, Dorffmaister-oltárkép 215, 227
 Ulm, Ulmer Museum, attenhofeni oltár 35, 37

Ungvár, Képtár, Olsavszky Mánuel portréi 179
 Utrecht, Centraalmuseum 150
 – Rijksmuseum het Catharijnenconvent 40

Überlingen, Szent Miklós-templom, főoltár 7, 8

Vác, székesegyház 198
 Vajszló, rk. templom, Assunta-oltárkép 216, 223
 Vásteras, katedrális, Mária-oltár predellája 13
 Velence, Akadémia 5
 – Frari-templom, Assunta-oltárkép 236
 – San Marco, Genesis-kápolna 5
 – Scuola di San Marco, Tintoretto: Angyali üdvözet 15
 Veszprém, Laczkó Dezső Múzeum 74
 – Múemléki Adattár 68, 69
 – Régészeti Adattár 68, 71–74
 – Szent Mihály-székesegyház 143
 – székesegyházi könyvtár 148
 Visegrád, ferences kolostor 71
 – királyi palota 71, 75, 316
 – zart erkély 316
 – Mátyás Király Múzeum 316
 Vranov, pálos templom, főoltár 304
 Vuzenica, Marija na Kamnu-templom, Jézus születése- szoborcsoport 29

Washington, National Gallery of Art 5
 – Andrew W. Mellon Collection, Petrus Christus: Jézus születése 33

Zalaszentő, rk. templom 58–60, 69, 73, 76, 77
 – boltozat 60, 73, 77
 – mérműves ablakok 60, 61, 77
 – párkányok 61, 77
 Zwettl, kolostorkönyvtár, mennyezetfreskó (Troger) 231

MŰVÉSZEK SZERINT

FESTŐK, GRAFIKUSOK

Adriaenssen, Alexander 148
 Albertinelli, Mariotto di Biagio 10
 Altdorfer, Albrecht 167
 Altomonte, Bartolomeo 309
 Altomonte, Martino 216
 Angelico, Fra 5, 9, 15, 316
 Antiveduto Grammatica 315
 Antoniazio Romano 9
 Auerbach, Johann Gottfried 297, 299
 Avercamp, Hendrik 151, 168
 B. Mikli Ferenc 252–260, 262–264
 Badalochio, Sisto 218
 Bagassy, Josephus 286
 Bakócz monogrammist 146
 Balkay Pál 243, 249
 Barabás Miklós 133, 135, 240, 241, 243, 245, 246, 248–251
 Baranyai Jenő 258
 Barocci, Federico 9
 Bartolozzi, Francesco 286, 289, 289
 Bassen, Bartholomeus van 150, 151
 Beardsley, Aubrey 295
 Beck Katalin 258
 Beduzzi, Antonio 308
 Beer, Jan de 7
 Beich, Franz Joachim 136
 Bencsik Gáspár 258, 260
 Benkert Imre 241
 Binder János Fülöp 137, 173, 187
 Binoit, Peter 155
 Birkás Béla 260
 Biró György 189
 Block, Adolph 271, 278
 Block, Benjamin 269, 271, 272, 272, 275, 276, 278
 Block, Daniel 271, 276, 278

Block, Emanuel 271, 278
 Bloemaert, Abraham 150
 Bloemaert, Hendrick 152
 Boeckhorst, Jan 148, 150
 Boksay József 182, 185, 188, 189
 Bonfigli, Benedetto 9
 Bordone, Paris 5
 Borsos József 133, 134, 249, 250
 Botticelli, Sandro 4, 15
 Boucicaud mester 6
 Bouts, Dieric 2, 33, 41
 Bozsity Simon 260
 Braun, Adam 297
 Brekelenkam, Gerritsz van 2
 Brocky Károly 241, 243, 246, 250
 Brodsky Sándor 250
 Broederlam, Melchior 15
 Bruegel, Pieter id. 148, 163–168
 Brueghel, Peter ifj. 148
 Brueghel, Jan 168
 Brueghel, Jan ifj. 148
 Burgkmair, Hans 132
 Buytewech, Willem 151
 Canot, Pierre-Charles 284, 285, 286
 Caracci, Annibale 216, 218
 Caravaggio, Michelangelo Merisi da 150
 Carpaccio, Vittore 5
 Castello Ithallico, Francesco de 143, 144
 Cavallini, Pietro 15
 Cézanne, Paul 149
 Chirico, Giorgio de 149
 Chodowiecki, Daniel 136, 137
 Chotek Henriette, sz. gr. Brunszwig 250
 Christus, Petrus 33, 40, 41
 Cimbál, Johann Ignaz 236
 Cleve, Marten van 149
 Cordoba, Pedro de 9

Cranach, Lucas 167, 244
 Crane, Walter 291, 292, 293, 294, 295
 Credi, Lorenzo di 15
 Crespi, Giuseppe Maria 297
 Crivelli, Carlo 9
 Czetter Sámuel 136, 137
 Cs. Nagy András 261
 Csehi Ottó 260
 Dannhauser, Joseph 315
 David, Gérard 5, 33, 40
 Delacroix, Eugène 149
 Derkovits Gyula 256
 Dési-Huber István 256
 Dilich, Wilhelm 135
 Donát János 239, 240, 243–245, 247–250
 Dorffmaister István 211–216, 218, 219, 222–228, 230, 230, 231–237, 305
 Dorfmeister, Johann Evangelist 235
 Dorneck 174, 187
 Dou, Gerard 2, 153
 Döbröczöni Kálmán 257
 Duccio di Buoninsegna 6
 Dusart, Cornelis 152
 Dürer, Albrecht 5, 34, 157–159, 161, 162, 167
 E. S. mester 22, 24, 34, 35, 37, 39–42
 Éber Sándor 260
 Egger, Wilhelm 136, 137, 249
 Ehrenreich Ádám 136, 137
 Emsvanger, Paulus 286
 Eybl, Franz 134
 Eyck, Jan van 2, 33, 39, 315
 Faccini, Pietro 218
 Fazekas Erzsébet 258
 Fejes István 261
 Feninger, Franz 172

- Fenyves László 258
 Ferenczi István 256
 Fischer, Josef 135, 137
 Fischer, Mathias 286
 Fischer, Vinzenz 235
 Flegel, Georg 153, 154, 154, 155
 Flémalle-i mester 22, 24, 31, 32–35, 41
 Francia, Francesco 5
 Francken, Frans ifj. 148
- Galli Bibiena, Antonio 302, 303, 309, 310
 Garami János 256, 258
 Geffels, Frans 132
 Gentile da Fabriano 4
 Gentileschi, Orazio 5
 Gerolamo di Giovanni 10
 Ghirlandaio, Domenico 4
 Giotto di Bondone 4, 5
 Goes, Hugo van der 24, 33, 35, 35, 39–41
 Goltzius, Hendrick 150, 152
 Gondos Hildegard 258
 Göldner Mária 258
 Göldner Tibor 256, 258, 259
 Grammatica, Antiveduto 315
 Gran, Daniel 214, 235, 302
 Greco, El 11, 12, 15
 Grimm Rudolf 245, 250, 251
 Grimmer, Abel 148
 Grimmer, Jacob 148
 Gundel, Barbara 286, 290
 Gyapkó Béla 255
 Györgyi Giergl Alajos 245, 250
- Haán Antal 240, 245, 248, 251
 Haarlem, Cornelis Cornelisz van 150
 Hauzinger, Joseph 234
 Heinrich Ede 248
 Heszi János Mihály 248
 Heyden, Jan van der 153
 Hoecke, Jan van den 149, 150
 Hoefnagel, Joris 154
 Hoffmann, Johann Jakob 133, 133
 Hooghe, Romeyn de 135, 137
 Hoogstraeten, Samuel van 153
 Hondecoeter, Gillis 163
 Hondius, Hendrick 152
 Honthorst, Gerrit van 150
 Hooch, Pieter de 2, 153
 Hora János 177
 Hora János Alajos 239, 244, 245, 248–250
 Horváth László 255
 Huber, Wolf 167
 Huetter, Lucas 315
 Huszár Ferenc 303, 303, 310
- Imreleszky Péter 169
 Ivanovics Kata 249
 Iványi Ödön 260
- Jaschke, Franz 135, 137
 John, Friedrich 136, 137
 Jordaens, Jacob 148, 149
 Juhász Antal 257
- Kanzi Ágoston 251
 Kapos Nándor 257
 Karlsruhe-i Passió mestere 34
 Kauffmann, Angelika 286, 287, 288, 289, 289, 297
 Kefermarkti oltárok mestere 39
 Kerpel Lipót 248
 Késmárki László 258
 Keuninck, Kerstianen de 148
 Kíninger, Vincenz Georg 136, 137
 Kisfaludy Károly 241, 244, 248, 250
 Kiss Bálint 240, 241, 245, 248, 249
 Kiss Sámuel 248
 Klimkovics Ferenc 249
 Koffán Károly 314
 Kokoschka, Oskar 314
 Komlossy Ferenc 249
 Kóthay Ernő 261
- Kovács Mihály 245, 249, 251
 Kovács Tibor 256, 258, 260
 Kracker, Johann Lucas 194, 196, 207–209, 234, 235, 303, 310, 315
 Kress, Georg 135, 137
 Kriehuber, Josef 133, 135
 Kubatov Miksa 260
 Kubinyi Géza 249
 Kulik Teréz 260
 Kun István 253–260, 262–264
 Kupeczky, Johann 239, 245, 248
 Kupka, Frantisek 315
 Kurz, Josef 302
- Laccataris Demeter 244, 251
 Lackner Kristóf 136, 137
 Lacza Endre 250
 Latkóczy Lajos 250
 Lautensack, Hans Sebald 137
 Leonardo da Vinci 1, 15
 Lerch, Johann Martin 133, 133
 Libalt, Gottfried 298
 Libay Károly Lajos 316
 Lieder Frigyes 241, 243, 245, 248, 249
 Lievens, Jan 150, 153
 Ligeti Antal 240, 244, 245, 248, 251
 Lint, Peter van 148, 149
 Lippi, Filippino 4, 9, 11
 Lochner, Stephan 4
 Luca de Metalica 6
- M. S. mester 6
 Mackó János 258
 Madarász Viktor 250
 Maes, Nicolaes 2
 Magyar László György munkásfestő 256
 Major, Isaac 132, 286
 Mander, Karel van 150, 151
 Mátyóki Ádám 251
 Marastoni Jakab 239, 241, 245, 247, 248, 250
 Maratta, Carlo 218
 Markó Ferenc 250
 Markó Károly 240, 245, 247, 248, 250, 251
 Markó Károly ifj. 251
 Martin Károly 260
 Martyn Ferenc 257
 Masaccio 5
 Masolino da Panicale 5, 79
 Maulbertsch, Franz Anton 211, 214–216, 219, 231, 234, 235, 237
 Meckenem, Israhel van 41
 Memling, Hans 9, 33, 40, 41
 Mengs, Anton Raphael 160
 Merian, Matthäus id. 154
 Metsu, Gabriel 2, 153
 Michelangelo Buonarroti 3, 5
 Mieris, Frans van 2, 153
 Mieris, Willem van 153
 Mihály mester (miniátor) 87, 111
 Mikósi József 247
 Miskolczy Ferenc 252, 255, 260
 Molnár C. Pál 10, 10
 Molnár József 241, 243, 248, 250
 Momper, Joos de 163, 168
 Morris, William 291–293
 Murillo, Bartolomé Esteban 5
 Müller János 241, 245, 248, 249
- Nagy Balogh János 256
 Nagy István 256
 Niedermann, Johann 136, 137
 Novák Lajos 256, 258, 259, 261
 Nypoor, Justus van den 133, 133, 135, 137
- Oeser, Adam Friedrich 136, 137, 305, 308, 311
 Orlai Petrich Soma 240, 243, 244, 246, 248, 251
 Ostade, Adriaen van 2, 152
- P. Bak János 253–260, 262–264
 Pacchia, Girolamo del 13, 13
 Pacher, Friedrich 5
 Pankotai Anna 258
- Pankotai István 258
 Papp Ferenc munkásfestő 255, 256
 Papp István 169, 171
 Peczi Henrik 250
 Peeters, Clara 148
 Pelléssely 249
 Perugino, Pietro 5, 7, 11
 Peski János 247
 Peski József 250
 Pestalozzi, Salomon 136
 Petrasovszky Manó 186
 Pettenkofen, August 133, 134
 Piero della Francesca 5, 9, 10
 Pillement, Jean 284, 285, 286
 Pintér József 258
 Pollaiuolo, Antonio 5
 Porcellis, Jan 168
 Pracher, Franz 135, 137
 Prinzhofer, August 132
 Pyne, John 286, 287, 288
- Quellinus, Erasmus II. 148–150
- Radnóty Kovács Árpád 257
 Raffaello Santi 5, 11, 249
 Rauschenberg, Robert 149
 Reim, Johann Vincenz 135, 137
 Rembrandt 150, 153, 160
 Reni, Guido 153
 Ricci, Sebastiano 216, 218
 Richter, David 243, 249
 Rohbock, Ludwig 135
 Rosa, Salvatore 251
 Rottmayr, Johann Michael 215, 236, 300
 Rubens, Pieter Pauwel 5, 11, 148, 149, 168, 251, 276
 Rudnay Gyula 252–263
 Ruisdael, Jakob van 163
 Ryckaert, David III. 152, 153
 Ryland, William Wynne 286, 287, 287
- Sadeler, Egidius 135, 137
 Sambach, Caspar Franz 211, 234, 237, 306
 Sánta Ferenc 256, 258, 259
 Sarkantyú Simon 257
 Sarto, Andrea del 10
 Savoldo, Giovanni Girolamo 153
 Schaller István 211
 Schäffer Béla 239, 241, 242, 243, 246, 248, 249
 Schmidt, Martin Johann (Kremserschmidt) 218
 Schmutzer, Andreas és Joseph 308, 308, 311
 Schmutzer, Jakob Mathias 285, 286
 Schongauer, Martin 22, 24, 24, 34, 35, 36, 39–42
 Schöppingeni mester 39
 Schrefl Anna 284, 284, 285, 285, 286, 287, 287, 288, 289, 289, 290, 290
 Schrotzberg, Franz 240
 Seghers, Gerard 148
 Seghers, Hercules 163, 167
 Sibmacher, Hans 135
 Simone Martini 15
 Sirami, Giovanni Andrea 218
 Snyders, Frans 148
 Soest, Konrad von 6, 7
 Solomon, B. 5
 Somossy Elek 250
 Spalinszky Mihály 176, 179, 180, 180, 184, 185, 186, 188, 191
 Spalinszky Tádé 188
 Spisák Gyula 184, 185
 Spranger, Bartholomeus 150
 Stech Alajos 249
 Steen, Jan 153
 Steenwinkel, Martin 271, 276, 278
 Stocker, Jörg 35, 41
 Stoskopff, Sebastian 155
 Strozzi, Zanobi 13
 Sweerts, Michael 153
 Szabó István 256, 261
 Szathmári Pap Károly 135, 137
 Székely Bertalan 257
 Szentgyörgyi János 248

Szerelmey Miklós 137
Szilassy Géza 251
Sztupovszky Júlia 260
Szurcsik János 256, 258, 259, 261
Szurcsikné Sárkány Anna 261

Tarai Flóra 260
Tarai Teréz 260
Tarasewicz León 176
Teleki Blanka, gróf
Telepy Károly 43, 69, 250
Teniers, David ifj. 148
TerBorch, Gerard 153
TerBruggen, Hendrik 150, 153
Ternes Angéla 260
Than Mór 249, 250
Theoderich mester 90, 111
Thoma, Hans 5
Thulden, Theodor van 148
Tikos Albert 240, 241, 245, 247, 250
Tintoretto, Jacopo 5, 15, 218
Tischler Antal 286
Tiziano Vecellio 15, 236
Tóth Menyhért 257
A. Tóth Sándor 257
Troger, Paul 211, 212, 214–216, 219, 226, 231,
234–237, 301, 303, 305, 306, 310

Udvardy Erzsébet 261
Uhde, Fritz 4, 5
Unterberger, Michelangelo 218, 236

Valkenborch, Frederik van 163
Valkenborch, Lucas van 154
Valkenborch, Martin van 154
Van Gogh, Vincent 315
Van Dyck, Anthonis 148, 149
Vandrák Károly 241
Varga Erzsébet 258
Veen, Otto van 149
Velde, Esaías van de 151, 167
Veneziano, Domenico 11
Vermeer van Delft, Johannes 2, 153
Veronese, Paolo 6, 250
Verőczy Jenő 258
Vianen, Paulus van 163
Victors, Jan 152
Vidra Ferdinánd 240, 244, 245, 248, 249
Vinckboons, David 151, 163
Visscher, Claes Jansz 152
Vroom, Cornelis 168

Wagner József Frigyes 136, 137
Wagner Sándor 251
Weber Henrik 249, 250
Weeding, Gottfried von 155
Weide Vilmos 250
Weinträger Adolf 256, 259–261
Werner, Friedrich Bernhard 135, 137
Weyden, Rogier van der 2, 5, 19, 30–32, 32, 33,
33, 34, 35, 39–41, 160
Whistler, James Abbott Mac Neill 292
Widemann, Elias 269, 276, 277
Winkler (Vinkler) László 257
Wtewael, Joachim 150

Zach, Joseph 315
Zeller Ágoston 136
Zeller, Barbara 286
Zeller, Sebastian 208
Zichy Mihály 241, 241, 245, 248, 249
Zurbarán, Francisco de 5

SZOBRÁSZOK, ÉRMÉSZEK

Aisenhut József 280
Athanasz 147
Beck András 257
Berki Nándor 257
Bernini, Giovanni Lorenzo 303, 309

Bologna, Giovanni da 302
Bovina mester 7

Casagrande, Marco 162
Czelkúti Züllich Rudolf 240, 245

Domanek, Anton 301
Donatello 5, 7
Donner, Georg Raphael 301, 302, 302, 303, 304,
304, 305, 305, 306–311
Donner, Matthäus 305, 306, 309, 310
Donner, Sebastian 305
Dorfmeister, Johann Georg 211, 235, 304, 306,
308, 311
Duccio, Agostino di 11
Duquesnoy, Frans 306

Eck, G. M. 133
Ehart, Gregor és Michel 22, 24, 29, 35, 39, 42
Ferenczy István 157–163
Fontana, Annibale 303
Fritsch, Gottfried 303, 304, 306, 310

Gerhaert van Leyden, Nikolaus 34, 35, 40, 41
Giuliani, Giovanni 305, 310
Gode, Josef 304
Gode, Ludwig 301, 304
Güntzel, Johann 308

Hagenauer, Johann Baptist 304, 308
Heffinger, Matthias 303
Hennefogel, Johann 194, 196, 209
Hilger, Thomas 302
Hoffmann, Johann Elias 310, 311
Hütter, Andreas 304

Kamotsay István 257
Klocker, Hans 35, 37, 40
Koffler Márton 177
Kohl, Franz 310
Krauss, Johann Anton 194, 196, 209
Kugler Ferenc 124

Laurana, Francesco 37, 41
Lőcsei Pál 19–21, 21, 25, 27–29, 34–39, 41, 42

Mattielli, Lorenzo 304, 308
Michelangelo Buonarroti 302, 304, 315, 316
Mitterhofer, Simon 303
Moll, Anton Cassian 304
Moll, Balthasar Ferdinand 304
Moll, Johann Nikolaus 302, 304
Mollinarolo, Jakob Gabriel 304–306, 308, 309, 311
Multscher, Hans 22, 39

Orsatti, Antonio 204, 208, 210
Osváth Mária 256, 258

Permoser, Balthasar 304
Pfeiffer, Vaclav 303
Piringer, Jacob 302
Pisano, Niccolò 9
Platzer, Ignaz Franz 310, 311
Polydóros 147
Popović, Joan 280

Ressler, Johann Joseph 310, 311
Riemenschneider, Tilman 36, 40, 41
Robbia, Andrea della 15

Sartory, Josef 304
Scheiber, Franz Christian 302
Schletterer, Jacob Christoph 304, 309–311
Schlüter, Andreas 309
Schweigel, Andreas 310
Seegen, Franz Xaver 301
Stanetti, Dionysius 310
Stanetti, „Giovanni” 310
Steinmassler, Stefan 304
Stoss, Veit 15, 28, 28, 36–39, 41

Tóth Sándor 186

Verocchio 5

Weckmann, Niklaus 29, 29, 37, 39
Wiederkehr, Johann Konrad 302, 303
Winterhalter, Joseph id. 305, 310
Wurschbauer, Ignaz 303
Würth, Joseph 303

Zahner, Andreas 310
Zürn, Jörg 8

ÉPÍTÉSZEK, ÉPÍTŐMESTEREK

Bauer, Jakob 302
Cehmayster, Sebastian 196, 208, 209
Fellner, Jakob 205, 208
Galli Bibiena, Alessandro 303
Grossschmidt, Joannes Josephus 208
Hefe, Melchior 219, 235
Hild József 241
Hildebrandt, Johann Lucas von 192
János barát 71
Jänggl, Franz 192
Kőfaragó György 71
Lechner Ödön 291
Liczki Nikodém 187
Mackenhommer, Martin 204, 205, 206,
210
Oedtl, Christian A. 192
Pilgram, Franz Anton 192, 193, 193, 194, 196,
198–201, 201, 202–210
Portenhauser, Franz 302, 303, 310
Salzgeber, Anton 196, 209
Storno Ferenc id. 124, 130
Talherr, Josef 205, 205, 206, 206, 209, 210
Trientel, Paul Ulrich 193, 207
Wagner, Otto 305
Ybl Miklós 314
Zach, Andreas 193, 207

ÖTVÖSÖK, ARANYMŰVESEK

Andres, L. 130

Beck György 12, 123
Beck Vince 122, 122, 123
Becker, Fridericus sen. 115, 115, 116, 128
Becker Frigyes ifj. 115
Becker János 15, 128
Beron bécsi aranyműves 123
Blasius, Karl 116
Blett József 118, 119, 129
Bruckmann, Peter 120

G. I. mester 123
Gassely, R. 130
Gelder, Berthold 116, 117
Gerick, Joseph id. 117, 118
Goldstein Hermann 117, 118
Goldstein Jakab 118
Goldstein Lőb 117
Gondberger (Goldberger) János 124
Grashely, D. S.

Hoffman, Henricus 124, 125
Hoffman, Hermann 125

Keller, Daniel 125
Keller, Paulus 122, 123, 124
Kiray, Joseph 127
Kolbány, Paulus 130
Kolbenhajer, Michael 125, 130
Kolbenheyer, Georg 130
Kolbenheyer, Johann 130
Kolbenheyer, Sámuel 130
Koromsay Dániel 125

Lecse László 127
Lenckholtzer Sámuel 130
Letső, Ladislaus 126

MM/G mester 114
 Mattyasovszky, Martinus 126
 Mattyasovszky, Mathias 125, 126
 Mayer, Fidelis 116
 Miske, Daniel 130
 Miszbrenner Károly 118
 Müller György 119
 Müller János Mihály 119
 Müller József 119
 Müller Lajos 241, 245, 249, 250
 Müller Vince 119

Nádler Ignác 120
 Nagy János 120, 121
 Nell Imre 120
 Nickl József 120
 Nigl, Joseph 118, 129

Paray Károly 116
 Pasperger János 129
 Pasperger József II. 129
 Pieroth József 129
 Prandtner János 129
 Prandtner, Joseph id. 117, 118, 119
 Prandtner József III. 118, 129
 Puszkailer, Joannes 125

Raab, Daniel 127
 Raab, Christian 116, 127, 130
 Raab, Jakob 126
 Raab József 126
 Raab, Mathias 127, 127
 Renner, Adam 115, 115, 116, 116, 128
 Rott, Joseph 303

Schier, Anton 117
 Stadler, Johann 128
 Starzer, Anton 128
 Steiner, Salamon 116, 116
 Steinmassler, Joseph 128
 Szentpéteri József 117, 129, 239, 245
 Szilassy János 130

Wandet, Joannes 125
 Weizmann Mihály 128

EGYÉB IPARMŰVÉSZEK ÉS IPAROSOK

Bentley, Thomas 120
 Bièvre, Étienne le himzőmester 109
 Coronensis, Lucas könyvkötő 142, 146
 Edling, Teophil üveges 196, 209

Eller, Peter rézműves 302
 Eller, Wolfgang ács 302
 Jungfer Gyula bronz- és fémműves 294
 Kiszell György asztalos 177
 Kristelli, Johann Ernst harangöntő 302
 Nagy Katalin 261
 Raab, Georg nyergesmester 127
 Róth Miksa üvegfestő 315
 Spiegel Frigyes 294
 Tham, Johann lakatos 302
 Wedgwood, Josiah 120

KÖNYVGYŰJTŐK, KÖNYVTULAJDONOSOK

Apáthy Lukács egri nagyprépost 143
 Aranyosi Gellérti János (Johannes Gerardi)
 143
 Asszonyfalvi Ostfi Miklós esztergomi prépost
 142
 Augustinus ménhárdi plébános 141
 Augustinus de Bartpha felkai plébános 143
 Aurifaber, Johannes (Johannes Varasdiensis)
 144

Bartholomaeus szepesolaszi pap 142
 Báthory Miklós váci püspök 144
 Bélai Imre 143
 Bleisz, Valentinus 141
 Blutfogel Boldizsár 144

Christophorus de Posonio 143
 Csulai Móré Fülöp 142, 146

Dominus Augustinus 143
 Dumbriczter Wolfgang 142

Egerváry László 142
 Ernst Lajos 143

Georgius leibici plébános 141
 Gosztonyi János győri püspök 144, 146

Haczaki Márton váradi kispap 146
 Henckel János 143, 147
 Hetési Pethe Márton 146
 Hunyadi Mátyás 139, 142, 143

Ibafalvy Tamás esztergomi kanonok 142
 Imre gyulai plébános, váradi kanonok 142
 Ivánczi János 146

Jankovich Miklós 143

Kisdemeteri Szász Márton 142
 Körmendi Mihály pozsonyi kanonok 143

Lehotai Kelemen (Clemens de Villa Andree) 144

Majtényi Uriel túróci prépost 144
 Margit, Árpádházi Szent 139
 Matheus plebanus pulchrimontis (Matheus de Rupe) 146
 Megyericeai János kolozsi főesperes 145, 146

Nagylucsei Orbán egri püspök 141, 144
 Náprági Demeter 146
 Nekcsei Demeter 141
 Nicolaus de Czipszer 141

Oláh Miklós 146
 Olmücsi Ágoston 144
 Olomucensis, Stanislaus 142
 Opuli Péter (Petrus de Opel) lőcsei klerikus 141

Pannonius, Valentinus 143
 Perényi Ferenc váradi püspök 146
 Perugiai Bernát 139
 Petri, Georgius 144

Schellenberg, Johannes 144
 Schomberg György pozsonyi prépost 143
 Sővári Soós György (Georgius Soos de Soowar)
 144
 Stock, Johannes szepesi prépost 143
 Szalkai László esztergomi érsek 142
 Szepesszombati Bertalan 143
 Szilágyi Kaplyon László esztergomi kanonok
 144

Tamás csázmái és zágrábi kanonok 143
 Thomas baccalaureus in decretis 141, 142
 Thurzó Zsigmond váradi püspök 144

Új János (Johannes Vy) egri kanonok 143
 Uzsa János 141

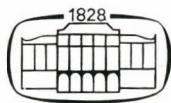
Váradi Balázs 142
 Váradi Péter kalocsai érsek 140, 144
 Várdai Balázs 144
 Várdai Ferenc gyulafehérvári püspök 146
 Vetési Albert veszprémi püspök 142
 Vitéz János esztergomi érsek 142

Wolphard Adorján (Wolphardus Transylvanus) 146, 147
 Wolphard Hilarius 147

1278

MŰVÉSZET- TÖRTÉNETI ÉRTESÍTŐ

XLII. ÉVFOLYAM



AKADÉMIAI KIADÓ, BUDAPEST



1995 SEP 19

hírteljes

TARTALOMJEGYZÉK ÉS MUTATÓK

A MŰVÉSZETTÖRTÉNETI ÉRTESÍTŐ 1993. ÉVI KÖTETÉHEZ

Csongor Dénes: Egy 17–18. századi erdélyi (?) népi fametszet: Bacchus temploma	14–20
Forgács Éva: „A Bauhaus története 1919–1933” című kandidátusi értekezésének vitája	82–84
G. Györffy Katalin: Kultúra és életforma a XVIII. századi Magyarországon (Idegen utazók megfigyelései). Budapest, 1991. Ism. Jávor Anna	69–75
Horváth Hilda: Adalékok a század eleji magyar műgyűjtés történetéhez. Az 1907-es budapesti amateur ki- állítás	27–39
Jávor Anna ism.: G. Györffy Katalin: Kultúra és életforma a XVIII. századi Magyarországon (Idegen uta- zók megfigyelései). Budapest, 1991.	69–75
Jávor Anna: A tridenti zsinat. Johann Lucas Kracker és Joseph Zach freskója az egri líceumban	160–185
Komárik Dénes: „Feszl Frigyes 1821–1884” című doktori értekezésének vitája	95–101
Koschatzky, Walter: Des Kaiseres Guckkasten. Eine Sammlung alt-österreichischer Ansichten aus der Wiener Hofburg. Residenz Verlag, Salzburg–Wien, 1991. Ism. Rózsa György	76–77
Lukács Márta: Az altomonte Szent László-kép története	1–9
Maros Donka: Legyezők 18. századi francia metszetek után	21–26
Maros Donka: A császár bilboquet-t játszott	48–49
Mikó Árpád: Listhius János kancellár (†1577) breviáriuma. A magyarországi késő reneszánsz könyvművé- szet ismeretlen emléke Győrben	10–13
Mojzer Miklós: Entz Géza (1913–1993)	214–215
Nagy Ildikó: Tersánszky Józsi Jenő és Tihanyi Lajos portréja Femes Beck Vilmostól (Adatok egy műgyűjtő arcképéhez)	40–47
Németh István: „A 17. századi holland életképfestészet interpretációs kérdései. A Szépművészeti Múzeum 17. századi holland életképei” című kandidátusi értekezésének vitája	84–89
Rózsa György ism.: Walter Koschatzky: Des Kaisers Guckkasten. Eine Sammlung alt-österreichischer Ansich- ten aus der Wiener Hofburg. Residenz Verlag, Salzburg–Wien, 1991.	76–77
Sajó Tamás: Barokk Eucharisztia-teológia az egri jezsuita főoltáron	140–159
Sisa József: A nagycenki Széchényi-kastély és kertje verses leírása 1798-ból	50–53
Sisa József: „Szkalnitzky Antal – Egy építész a kiegyezés-kori Magyarországon” című kandidátusi érteke- zésének vitája	89–95
Sugár István: Adatok az egri középkori plébániatemplom történetéhez és a barokk székesegyház építéstör- ténete 1713–1727 között	186–202
Szabó Júlia: Újabb irodalom Szinyei Merse Pálról	216–224
Szigethi Ágnes: Pigler Andor (1899–1992)	62–64
Szilárdfy Zoltán: Magyar vonatkozások Nepomuki Szent János tiszteletében és ikonográfiájában	203–213
Szovák Kornél ism.: Die „Gesta Hungarorum” des anonymen Notars. Die älteste Darstellung der ungari- schen Geschichte. Unter Mitarbeit von László Veszprémy herausgegeben von Gabriel Silagi. Sigmarin- gen, 1991.	65–68
Telepy Katalin: Egy negyvennyolcas ifjú honvéd festőnek készül. Telepy Károly naplójából	54–61
Tóth Ferenc: DOCUMENTA IX – a kortárs művészet seregszemléje Kasselben	77–81
Tóth Sándor: Kaschau, Elisabethkirche, von der Westfassade her betrachtet (Kassa, Szent Erzsébet-temp- lom, a nyugati homlokzat felől szemlélve)	113–139
Tóth Sándor szerk.: A Művészettörténeti Értesítő első negyven évfolyamának repertórium (1952–1991)	225–323

MUTATÓK

A dőlt számok a képekre utalnak

HELYNEVEK MŰEMLÉKEK ÉS MŰTÁRGYAK SZERINT

- Aachen, dóm, magyar kápolna 134
 Abda, kápolna 188
 Alsó-Sebes (Nižná Šebastova), minorita templom, mellékoltárkép vázlata 176
 Altomonte, Museo Civico, Szt. László-kép 1, 2, 4, 6, 7, 9
 – Sta Maria della Consolazione-templom 8
 – – Filippo Sangineto síremléke 2, 6
 Altreich (Stará Říše), plébániatemplom, Szt. Sebestyén és Rókus-oltárkép vázlata 177
 Arad, színház 90, 95
 Árkpuszta, Nepomuki Szt. János-templom 209, 210
 Assisi, Szt. Ferenc-bazilika, altemplom, freskók 6, 7
 – – Szt. Erzsébet-kápolna 1
 – – Szt. Márton-kápolna freskói 1, 3, 7
 Aszód, Podmaniczky-kastély, díszterem 184
 – – falképek 170, 171, 172, 185
 – – mennyezetkép 161, 163
 Bari, Szt. Miklós zárándoktemplom, északi torony 132
 – – nyugati homlokzat 113, 136
 Bécs (Wien), Alte Universität, freskó 161
 – Augustinerkirche, Georgskapelle 135
 – császári kertek 73
 – ferences templom, főoltár 147, 153
 – Graphische Sammlung Albertina 76, 76, 77, 164
 – Haus-, Hof und Staatsarchiv 182
 – Hofbibliothek 182
 – „Augustiner Lesesaal” mennyezetképe 161
 – – mennyezet dekoráció (Gran) 161, 184
 – Hofburg 216
 – jezsuita egyetem, könyvtár, mennyezetkép 161, 161, 182, 184
 – „Kaiserlich königlich privilegiertes Hetzamphitheater” 72, 75
 – Képzőművészeti Akadémia 73
 – minorita templom, nyugati homlokzat 113, 136
 – Moderne Galerie 47
 – Österreichische Nationalbibliothek 16, 76
 – – Bildarchiv 164
 – Universitätsbibliothek 166
 Bélabánya (Banská Belá), kápolna, festett fadombormű 209
 Berlin, Galerie Ferdinand Möller 47
 – Staatliche Museen Preussischer Kulturbesitz, Kupferstichkabinett 173
 Bern, Kunstmuseum 73, 75
 Besztercebánya, jezsuita templom, Nepomuki Szt. János-oltárkép 178
 – Múzeum, a zólyomszászfalú Szt. Zsófia-oltár szárnyképe 145
 Borgo San Donnino, székesegyház, nyugati homlokzat 113, 136
 Boroszló (Breslau), székesegyház, alaprajz 122
 – – szentély 118, 137
 Braine, Saint-Yved 131
 Bristol, templom 134
 Brno, domonkos templom, főoltár oromszobra 173
 – – szószék 150
 – Moravská galerie 182
 Bruck, premontrei apátság, könyvtárfreskó 182
 – Szentháromság-szobor 69
 Budapest [Buda (Ofen) és Pest]
 – állatkerti építmények 93
 – Bakáts téri templom 89
 – Belvárosi templom, reneszánsz pasztofórium 145
 – Budapesti Történeti Múzeum 154
 – Deák téri ev. templom, átalakítási terv 93
 – Dohány utcai zsinagóga 90, 92
 – Egyetem utcai volt takarékpénztár-épület 92
 – Egyetemi Könyvtár 200
 – – épülete 93
 – – Kézirattár 12
 – Egyetemi (pálos) templom, főoltár 146
 – – Sasvári Pietà-oltár domborműve 211
 – fenyítő törvényszék kápolnájának terve 93
 – Ferences-bazár 93
 – Fővárosi Szabó Ervin Könyvtár 90
 – Grassalkovich-palota 49, 50
 – Hopp Ferenc Kelet-Ázsiai Múzeum 38
 – Hungária Szálloda 92
 – Iparművészeti Múzeum 12, 23, 24, 25–27, 29, 34, 35, 35, 36–39, 48, 48, 50
 – – Adattár 36–39, 50
 – Kecskeméti utca 1. sz. lakóház 92
 – Magyar Nemzeti Galéria 40, 41, 42, 43, 44, 45, 46, 47, 61, 173, 183, 219, 222
 – – Adattár 41, 42, 46, 47, 61
 – – Grafikai Osztály 56, 58
 – – Új Magyar Képtár 59, 60
 – Magyar Nemzeti Múzeum, Magyar Történelmi Képcsarnok 74, 182
 – Magyar Országos Levéltár 50, 54, 182, 200
 – Magyar Tudományos Akadémia, Könyvtár 12
 – – székháza 89, 90, 91, 94
 – Mátyás király palotája 59
 – Múcsarnok 37
 – Nagyboldogasszony-templom 135
 – – déli torony 121, 137
 – – kápolnaajtó alaprajz 127
 – – Háromkirályok-kápolna 131, 138
 – – Mária-kapu 121, 128, 134, 137
 – – alaprajz 127
 – – falpillérek 120, 137
 – Nemzeti Szalon 218, 219

- Nemzeti Színház 95
- bérháza 93
- Néprajzi Múzeum 38
- Operaház 95
- Országos Magyar Iparművészeti Múzeum I. Iparművészeti Múzeum
- Országos Ráth György Múzeum 27
- Országos Széchényi Könyvtár 154, 182
- Kézirattár 12, 50, 75
- Országos Színház-történeti Múzeum 54, 55
- pálos könyvtár 182
- freskók 162
- Petőfi Irodalmi Múzeum 40, 42, 47
- Rumbach Sebestyén utcai zsinagóga 90, 92
- Somossy-orfeum terve 94
- Szt. Ferenc sebei-templom, Nepomuki Szt. János-oltárkép 209, 211, 212
- régi Szt. János-kórház 211
- Szt. János-kápolna 211
- középkori Szt. László-kápolna 136
- középkori Szt. Mihály-kápolna 136
- Szt. Zsigmond prépostság 134
- Szépművészeti Múzeum 19, 22, 23, 24, 49, 62, 63, 63, 64, 84-86, 88, 157, 212
- Régi Képtár 62-64, 88
- vár 131
- várkápolna 134
- Vigadó 94, 95, 97, 101
- Bukarest, Muzeul de Artă al Republicii România 18
- Bükkzsérc, rk. plébániatemplom, főoltárkép 179

- Caprarola, Villa Farnese, falkép 164
- Cegléd, ref. templom 94
- Compostela, Szt. Jakab-zarándoktemplom 132
- nyugati homlokzat 113, 132, 136

- Debrecen, nagytemplom 89, 94
- ref. kistemplom 92, 93
- színház 90, 92-94
- Devecser, rk. templom, főoltárkép 183
- Dijon, Ste Chapelle, kápolnák 115

- Eger, barokk székesegyház 186, 190, 191, 192, 201
- ablakok üvegezése 193
- alaprajzok 192, 196, 199
- festmények 194, 198, 201
- harang 193, 197
- homlokzat és nyugati szentély 195, 201
- homlokzati szobrok 198, 202
- kriptá 192, 198, 201
- bejárat dombormű 198
- Mária-kápolna 193, 201
- pócsi Mária-ikon 193, 197, 201
- torony 193, 196, 197, 201
- derviskolostor 188, 189
- Dobó István Vármúzeum 190, 197, 198, 198, 201
- Régészeti Adattár 200
- Egri Érseki Egyházmegyei Levéltár 200, 201
- Főegyházmegyei Levéltár 157, 181
- Hatvani-kapu 186, 187, 188, 189
- Heves Megyei Levéltár 181, 183, 184, 192, 200, 201
- Térképgyűjtemény 196, 200, 201
- Tervtár 199, 201
- jezsuita templom, főoltár 140, 141, 142, 143, 144, 145, 149, 151, 155-157, 159, 180, 182
- Ábrahám és Mózes szobrai 149, 150, 159
- Áron és Melchizedek szobrai 148, 148, 149, 149, 159
- oromzati szoborcsoport 146, 147, 148, 159
- Mózes szobrának rajza 178
- kispéposti palota, mennyezetkép 161
- Kracker háza, homlokzati festés 183
- lépcsőház mennyezetkép 183
- látképe 187, 188
- Líceum 73, 189
- freskók 73
- könyvtár mennyezetképe 154, 160, 163, 165, 167, 167, 168, 171, 172, 181, 183, 184, 185
- minorita templom, főoltár 168
- főoltárkép vázlat 178
- Pietà-mellékoltárkép 179
- neoklasszicista székesegyház 186, 189
- püspöki házikápolna freskója 161
- püspöki rezidencia 196
- székesegyház, főoltárkép 178
- Mária-kápolna freskója 161
- hajdani Szt. Demeter-templom 186
- Szt. János püspöki székesegyház a várban 186, 187, 191
- középkori Szt. Katalin-kápolna, később Kethuda mecset 187, 190
- középkori Szt. Mihály-templom 186, 187, 187, 188, 188, 189
- Boldogságos Szűz Mária-kápolna 190
- gótikus kanonoki stallumok 193
- kriptá 189
- mozaikdíszítés 199, 202
- oltárok 186, 189, 192
- ötvösmunkák és textílek 190
- torony 187, 189, 192
- Egerbakta, rk. templom, Szt. Katalin-kép 161
- Esslingen, Frauenkirche, délnyugati kapu 135
- Esztergom, Főszékesegyházi Könyvtár 12
- Exeter, székesegyház, Mária-kápolna 129
- szentély mögötti kápolna 134

- Felsőörs, Mária Magdolna-templom, Nep. Szt. János-oltár antependiuma 211
- Firenze, Battistero, kapudombormű 144
- San Lorenzo, tabernákulum 145
- Santa Maria dei Frari, Pesaro-Madonna 146
- Santa Maria Novella, Szentháromság-freskó 147
- Uffizi, Szt. Ansanus-kép 4, 7
- Fót, rk. templom 89
- Fraknó, Esterházy-kincstár 49, 50
- Frankfurt am Main, koncertterem terve 94

- Győr, Egyházmegyei Könyvtár 12
- Listhius János breviáriuma 10, 11, 12, 13
- Frigyszekrény-szobor 213
- székesegyház restaurálása 188
- Szt. Ignác-templom 62
- Szt. János-kápolna, üvegkoporsó 211
- Zichy-palota 49

- Hajdúhadház, ref. templom 89, 90, 93, 94
- Hédervár, kastélykert 74
- Hildesheim, keresztelőkút 148
- Hochenems, plébániatemplom, mennyezetkép 166
- Hontszentantál, Koháry-kastély, homlokzati freskó 210
- Hradisch, apátság freskó 183
- volt premontrei kolostor 70

- Illéshalva, Csáky-kastély 69

- Jaroměřice, kastély, Marquardus de Hradek portréja 164, 172
- Jászó, premontrei apátság, lépcsőház kifestése 161
- nyári ebédlő 70
 - téli ebédlő, Heródes lakomája-freskó 161, 176
 - premontrei apátsági könyvtár 182
 - mennyezetkép 161, 162, 184
 - premontrei apátsági templom 70, 187
 - főoltár 74
 - Keresztelő Szt. János születése-freskó 173
 - mennyezetfreskó előtanulmányok 177
- Karlsruhe, Kunsthalle 182
- Kassa (Kaschau), ferences kolostor 135
- templomának nyugati kapuja 122, 138
 - Múzeum, Szt. Anna és Mária a keresztfával-táblakép 146, 147
 - Szt. Erzsébet-templom 131, 132, 138, 139
 - alaprajzok 114, 117, 118, 119, 120, 121, 127
 - átlós kápolnák 113, 115, 116, 120, 120, 127, 132, 134, 136, 137
 - déli kapu 125, 126, 135
 - déli oratórium 125, 138
 - falpillérek 120, 137
 - nyugati homlokzat 113, 113, 114, 117, 136, 137
 - nyugati kapuzat 113, 135, 136
 - középső kapu 125, 126, 138
 - egykori nyugati karzat 115, 136
 - északi kapu 122, 125, 126, 135, 138
 - északi torony 134
 - kapuk 119, 120, 121, 122, 125, 137, 138
 - kapuk alaprajzai 124
 - keresztház 115-117, 136, 137
 - lábazati zóna 127
 - szentély 116, 120, 132, 133, 135-137
 - szentélyboltozat 119, 123, 134, 137
- Kassel, Documenta-Hall 80
- Museum Fridericianum 79, 80
 - Neue Galerie 81
- Kecskemét, zsinagóga 94
- Késmárk, Thököly-vár 69
- Keszthely, ferences templom 135
- Kolozsvár, Bánffy-kripta 93
- Komárom, Szt. András-templom, mennyezetképek 161
- Köln, dóm 131
- északi portál 134
 - Petersportal 121, 128, 134, 137
- Krakkó (Krakau), ágostonos templom, déli fal 125, 138
- előcsarnok bejárata 135
 - Mária-templom, szentély kőszobrászati dísze 118, 123, 137
 - székesegyház, alaprajz 122
 - szentély 118, 137
 - Szt. Katalin-templom, déli kapu 129
- Landsberg, jezsuita templom, oltár
- Le Mans, székesegyház, 13. századi üvegablakok 150
- Lelesz (Leles), premontrei templom, Nepomuki Szt. János-oltár 211, 211
- León, székesegyház 132
- alaprajz 115
 - nyugati homlokzat 113, 115, 117, 136, 137
- London, National Gallery 218
- Lőcse, ev. templom 94
- Madrid, Prado 147
- Majk, kamalduliak temploma, főoltárkép 203, 207
- Mantova, székesegyház, homlokzat 125, 138
- Márianosztra, pálos kolostor 134
- Melk, bencés apátsági könyvtár, freskó 161
- Mezőtárkány, rk. templom, Evangélista Szt. János-főoltárkép 161
- első és végleges vázlata 178
 - Szt. István-mellékoltárkép 179
- Milánó, San Ambrogio, nyugati homlokzat 132
- Miskolc, ortodox zsinagóga 94
- München, Bayerisches Nationalmuseum 203, 212
- Nepomuki Szt. János-templom, főoltár 147
 - Schack Galerie 218, 219
- Nagycenk, Széchenyi-kastély 50, 52-54, 69
- kert 50, 51, 51, 53, 54
- Nagykanizsa, ferences templom főoltára 73
- Nagyszombat, nagytemplom 187
- Nagyvázsony, Szent Család-oltár predellaszobra 211
- Nápoly, klarisszák temploma és kolostora, Szt. Erzsébet freskóciklus 1
- Santa Chiara-templom 3
 - Santa Maria di Donna Regina-templom, Mária királyné síremléke 3
- Neureisch (Nová Říše), premontrei apátság 180, 181
- alapítók arcképei 162, 163, 164, 182, 184
 - freskók 182
 - könyvtárterem mennyezetképe 161, 164
 - templom, mennyezetfreskó 161
 - Szt. Norbert-mellékoltár 168, 169
 - terve 168, 168, 177
- Nicula, monostor 18
- Norwich, székesegyház, nyugati homlokzat 113, 136
- Noszvaj, Szepessy-kastély, falképek 183
- lépcsőház 171, 172, 185
 - termek 172
- Óbuda (Altofen), klarissza templom és kolostor 131
- alaprajz 118
 - átlós kápolnák 115, 132, 136
 - Corpus Christi-kápolna 121, 137
 - falpillér 121, 137
 - talapzati kövek 128
 - Selyemgombolyító épülete 73, 75
- Orvieto, székesegyház, Capella del Santo Corporale 145
- nyugati homlokzat 113
- Ottery St. Mary, templom 134, 137
- szentélyboltozat 123
- Pápa, plébániatemplom 62
- Szt. István protomártír-freskó 172
- várkastély 49, 50
- Párizs, Bibliothèque Nationale 171, 182, 183
- Louvre 164
 - Petit-Palais 224
 - Sacre du Printemps 47
- Parma, dóm, nyugati homlokzat 132
- Pécel, Ráday-kastély 75
- könyvtár, falképek 74
 - mennyezetkép 162, 181
- Pelsőc, kápolnakapu 125, 129, 138
- Pisa, Museo di San Matteo, Szt. Katalin-oltár predellája 5, 8
- Poitiers, székesegyház, nyugati homlokzat 113, 136

- Pozsony, dóm, barokk főoltár 70
 – Erdődy-kerti pavilon, Maulbertsch-freskók 73
 – Galéria mesta Bratislavy 205
 – Nepomuki Szt. János-émlékmű 73, 75
 Prága (Prag), domonkos templom, főoltár 147
 – Károly-híd, Nepomuki Szt. János-szobor 209
 – Národní galerie 182
 – Nemzeti Múzeum 203
 – premontreiek strahovi apátsága 203, 212
 – könyvtár 210
 – Týn-templom 134
 – északi kapu 121
 – Szt. Miklós-templom 70
 – Kracker-freskók 161, 168
 – Szt. Mihály-mellékoltárkép vázlata 176
 – Szt. Vitus székesegyház, ablakzóna 118, 137
 – alaprajz 120
 – Nepomuki Szt. János síroltára 211, 211, 213
 – pillérlábazatok 135
 – szentély 116, 136
 – szentélyboltozat 119, 137
 – Úrteste-kápolna 116, 137
 – átlós kápolnák 115, 136
- Ravenna, San Apollinare Nuovo, hajómozaikok 15
 – San Vitale, szentélymozaikok 150
 Regensburg, dóm, nyugati homlokzat 113, 136
 Róma, Pinacoteca Vaticana, Áldó Krisztus-kép 5, 8
 – Sta Croce in Gerusalemme, mozaik-ikon 145
 – Sta Maria in Trastevere, Altemps-kápolna, freskók 164, 182
- Salisbury, székesegyház, nyugati homlokzat 113, 136
 Sankt Florian, bencés apátság, könyvtár mennyezetképe 161
 Sárospatak, Katolikus Egyházművészeti Gyűjtemény, girinci kehely 151, 158
 – girinci úrmutató 150, 151, 158
 – Tiszáninnyi Református Egyházkerület Tudományos Gyűjteményei 182
 Schweidnitz, plébániatemplom, nyugati homlokzat 113, 136
 Seelau (Želiv), premontrei templom 183
 Selmezbánya, kálvária 212
 Siena, székesegyház, nyugati homlokzat 113, 136
 Sopron, Edlinger-ház, mennyezetképek 73
 – Zichy-Meskó-palota, mennyezetfreskó 73
 Saint-Gilles, apátsági templom 132
 – alaprajz 115
 – nyugati homlokzat 113, 114, 136
- Szászsebes, ev. templom 74
 Szeged, Főreáliskola 90
 – Móra Ferenc Múzeum, Kracker-rajzok 168, 172, 173, 174, 174, 175, 175, 176, 176, 177, 177, 178, 178, 179, 179
- Székesfehérvár, Egyházmegyei Múzeum 208, 210
 – István Király Múzeum 72, 75
 – jezsuita templom 74, 210
 – oltárkép freskó 210
 – Kármelhegyi Boldogasszony-templom, Nepomuki Szt. János-szobor 211
 – Püspöki Levéltár 212, 213
 – színház 95
 – a város Nepomuki Szt. János szobra 210
 Szentistván, plébániatemplom, főoltárkép 179
- Tallós, Esterházy-kastély 73
 Tancs (Tancin), ref. templom, kazettás famennyezet 17, 17, 20
 Tata, majolikagyár 73
 Tiszapüspöki, rk. templom, Szt. Márton-főoltárkép 161
 – – – vázlata 178
 Trient (Trento), Sta Maria Maggiore-templom 164, 168, 185
 Trier, Boldogasszony-templom, alaprajz 117
 – – átlós kápolnák 115, 117, 136, 137
 Türr, rk. templom, Nepomuki Szt. János a ravatalon-kép 211
- Varannó, pálos templom, freskók 183
 – – – festett papi trónus 168
 – – – gótikus látszatablakok 168, 168
 – – – Mária születése-freskó 173
 Vercelli, San Andrea-templom, nyugati homlokzat 113, 136
 Verona, San Zeno-templom, bronzkapu 148
 Visegrád, vár 70
 Vörösvár, Erdődy-kastély 92
- Wells, székesegyház, alaprajz 116
 – – keresztház kőszobrászati díszítése 118, 123, 133, 137
 – – nyugati homlokzat 113, 116, 117, 136, 137
 – – rekonstrukció 122
 – – szentély 118, 137
 Wilsnack, plébániatemplom 116, 137
 – alaprajz 121
 Würzburg, érseki palota, lépcsőház kifestése 168
- Xanten, Szt. Viktor-templom, alaprajz 117
 – – átlós kápolnák 115, 116, 132, 136, 137
 – – szentély 132
- Znaim, Szentháromság-oszlop 69
 Zólyom, vár 69
- Zsámbék, templomromok 99

MŰVÉSZEK SZERINT

FESTŐK, GRAFIKUSOK

Alt, Jakob 76, 77
 Alt, Rudolf 76
 Altomonte, Bartolomeo 161, 179, 182

Baeck, Thomas 203, 206, 212
 Barabás Miklós 55, 56, 61
 Bega, Cornelius 86
 Belling, J. E. 212
 Benczúr Gyula 217, 219, 222

Berény Róbert 41, 42, 46
 Bergl, Wenzel Johann 161, 179, 182
 Bergmüller, Johann Georg 145, 157
 Bibiena, Giuseppe Galli 182
 Bibiena, Antonio Galli 182

- Binder János Fülöp 153, 154
 Böcklin, Arnold 217, 219, 222
 Bogdány Jakab 62
 Bohacz, Thomas 210
 Bornemisza Géza 47
 Borsos József 61
 Bosch, Hieronymus 63
 Bossi, Benigno 171
 Brodsky Sándor 61
 Bruegel, Peter id. 16
 Bruggen, Andreas 166, 182
- Carracci, Annibale 173
 Cati, Pasquale 164
 Cennini, Cennino 3
 Chepelka Antal 197
 Chéreau, François 21, 22, 25, 26
 Cochin, Noël Robert 164, 166, 182
 Cochin, Charles-Nicolas 23, 24, 26
 Corot, Camille 216
 Courbet, Gustave 216, 223
 Coypel, Antoine 22, 25, 26
 Crespi, Giuseppe Maria 62
 Csók István 223
 Csontváry Kosztka Tivadar 222, 224
- Dilich, W. 187
 Doesburg, Theo van 82, 83, 84
 Donato Martini 7
 Dorfmeister István 73
 Dou, Gerard 87
 Duchange, Gaspard 22, 26
 El Greco 147
 Eyck, Jan van 63
- Farinati, Paolo 164
 Ferenczy Károly 219, 223
 Fiesole, Mino da 157
 Flegel, Georg 64
 Flémalle-i mester 147
 Fontebasso, Francesco 62
 Fragonard, Jean-Honoré 26
 Friedrich, Caspar David 72, 75
 Füger, Heinrich Friedrich 162
- Giordano, Luca 177
 Giorgione 63, 223
 Goya, Francisco 218, 222
 Göz, Gottfried Bernhard 180
 Gran, Daniel 73, 161, 180, 182, 184
 Guglielmi, Gregorio 73, 161, 179, 182
 Gulácsy Lajos 219, 223
 Gurk, Eduard 76
- Hals, Frans 16
 Heinsch, Johann Georg 73
 Herzer, Karl 35
 Herzog, Anton 161, 161, 182, 184
- Imreleszky Péter 193, 201
 Itten, Johannes 82, 83
- János festő 194, 201
 Jaurat, Edme 22, 23, 26
 Jordaens, Jacob 86, 88
- Kandinszkij, Vaszilij 82
 Keleti Gusztáv 61
 Kelly, Ellsworth 79
 Klee, Paul 82
 König, Franz Niklaus 73, 74
 Kracker, Johann Lucas 73, 74, 75,
 154, 160, 161, 162, 162, 163, 163,
 164, 165, 166, 167, 167, 168, 168,
 169, 171, 172, 172, 173, 174, 174,
 175, 175, 176, 177, 177, 178, 179,
 180, 181–185
 Kurtz, Josef 203, 205, 212
- Lancret, Nicolas 25, 26, 49
 Lang, Albert 222
 Larmessin, Nicolas Ier de 171, 183
 Larmessin, Nicolas IV de 25, 26, 49
 Leibl, Wilhelm 222
 Lenbach, Franz von 218
 Leyster, Judith 16
 Liezen-Mayer Sándor 222
 Lotto, Lorenzo 62, 63
 Luca di Tommè 147
- Madarász Viktor 61
 Makart, Hans 216, 222
 Man, Andrei 18
 Manet, Edouard 223
 Maratta, Carlo 173
 Masaccio 147
 Maulbertsch, Franz Anton 62, 73, 75,
 161, 162, 172, 179, 180, 182, 183
 Max, Gabriel 222
 Mayer, Ignaz 162, 164, 182
 Mednyánszky László 223
 Memmi, Lippo 7, 8
 Michelangelo Buonarroti 183
 Millet, Jean François 216
 Moholy-Nagy László 82
 Molenaer, Jan 86
 Monet, Claude 223
 Morelli Gusztáv 216
 Moroni, Gianbattista 164
 Munkácsy Mihály 216
 Muraközy János 58, 61
- Nagy Sámuel 58
 Nilson, Johann Esaias 49
 Nusbiegel, Georg Peter 48
 Nypoort, Justus van der 87
- Orimina nápolyi miniátor 6
 Orlay Petrich Soma 61
- Palko, Franz Anton 74, 75, 163, 180,
 182
 Palko, Franz Xaver Karl 173
 Paolo Veneziano (Paolo da Venezia)
 62, 125, 138
 Pap Géza 47
 Parajdi Iljés János 17
 Petitot, Ennemond Alexandre 183,
 185
 Pfeffel, Johann Andreas 203, 204, 212
 Picart, Bernard 21, 22, 25, 26
 Pignoni, Simone 62
- Piloty, Karl von 216, 219
 Pittoni, Giovanni Battista 62, 176,
 179
 Pizzoli, Gioacchino 166, 181, 182
 Pop, Onisie 18, 18
 Pop, Gheorghe 18
 Pór Bertalan 41
 Pozzo, Andrea 147, 153, 185, 197, 201
- Raffaello Santi 145
 Ricchi, Pietro 166
 Ricci, Sebastiano 62
 Richter, Gerhard 81
 Rippl-Rónai József 219
 Rogg, Gottfried 206, 212
 Rota, Martino 181
 Rotari, Pietro 73
 Rotter, Joseph Tadeus 174, 176
 Roy, Ludwig van 73
 Rubens, Pieter Pauvel 173
 Russ, Leander 76
- Sambach, Caspar Franz 73, 74, 210
 Sassetta 157
 Schellemayer, Franz 74
 Scherwitz Mátyás 74, 162
 Schider, Fritz 222
 Schlemmer, Oskar 82
 Schöpf, Johann Nepomuk 74
 Schrött Erasmus 72, 75, 182
 Schuppen, Jacob van 161
 Sedelmayer, Jeremias Jacob 182
 Signorelli, Luca 145
 Sigrist, Franz 167, 172, 180, 182–184
 Simone Martini 1, 3, 3, 4, 4, 5, 5, 6, 7,
 7, 8, 9
 Spitzweg, Karl 219
 Steen, Jan 86, 88
 Stoop, Maerten 85
 Szinyei Merse Pál 216, 217, 218, 219,
 220, 221, 222, 222, 223, 224
- Telepi György 54, 61
 Telepy Károly 54, 55, 55, 56, 57, 57,
 58, 59, 60, 61
 Than Mór 55, 61
 Thoma, Hans 222
 Tibély Károly 219
 Tiepolo, Giovanni Battista 168
 Tihanyi Lajos 40, 41, 42, 42, 43, 44,
 45, 46, 47
 Tintoretto 164, 180, 182
 Tiziano Vecellio 146, 223
 Tommaso da Modena 135
 Troger, Paul 62, 161, 168, 173, 174,
 183
- Ulft, Jacob van 182
 Ulrick Pictor 188
 Unterberger, Michelangelo 176
- Vanni, Lippo 8
 Velázquez 84
 Venne, Adriaen van der 86
 Vleughels, Nicolas 21, 22, 23, 26

Wagenschön, Franz Xaver 178
 Waldmüller, Ferdinand Georg 219
 Watteau, Jean-Antoine 23, 24, 24, 26
 Werff, Adriaen van der 87
 Winterhalter, Joseph ifj. 73, 175, 181
 Winterhalter, Joseph id. 150, 173, 174
 Wolf, Caspar 72, 75

Zach, Joseph 154, 160, 165, 167, 168,
 168, 169, 170, 171, 171, 172, 177,
 182–185
 Zahradniczek, Josef 77
 Zanetti, Carolus 166, 166, 182, 185
 Zeller Sebestyén 203, 207, 212
 Zirkler János 172, 179, 183
 Zuccaro, Taddeo 164

SZOBRÁSZOK

Antelami, Benedetto 132
 Asam, Egid Quirin 147
 Beck Ö. Fülöp 46
 Borofsky, Jonathan 78
 Corradini, G. Antonio 213
 Donner, Georg Raphael 62, 73
 Fémes Beck Vilmos 40, 41, 41, 42, 43,
 46, 47
 Ferenc szobrász 188
 Gamba Antal 74
 Halblechner Vencel 160
 Hauser Lőrinc 211, 213
 Hebenstreit Antal 74
 Izsó Miklós 97, 98, 100, 101
 Kapoor, Anish 79
 Krauss, Johann Anton 140, 141, 150,
 157, 178, 180
 Merz, Gerhard 81
 Messerschmidt, Franz Xaver 73
 Moll, Balthasar 140
 Parler, Peter 131, 137
 Pisano, Andrea 144
 Settignano, Desiderio da 145
 Singer Mihály 197, 198, 198
 Szász Gyula 101
 Tino di Camaino 3

ÉPÍTÉSZEK, ÉPÍTŐMESTEREK

Bélanger, François Joseph 183
 Boetticher, Carl 91, 93, 94
 Breuer Marcel Lajos 82
 Bürklein, Friedrich 101
 Carlone, Giovanni Battista 191, 192,
 193, 196, 198, 201
 Durand, Jean Nicolas Louis 101
 Fellner Jakab 160, 171, 184
 Feszl Frigyes 89, 91, 93–101
 Feszl József, ifj. 93
 Fischer von Erlach, Joseph Emanuel
 211, 213
 Frey Lajos 91
 Fürster, Ludwig 94
 Gärtner, Friedrich 101
 Gerl, Joseph 160, 184

Gerster Kálmán 101
 Gerster Károly 91, 99, 101
 Gropius, Walter 82–84
 Grossmann József 198, 199
 Hauszmann Alajos 92
 Hild József 92, 94, 97, 194
 Hildebrand, Johann Lucas von 161
 Hoffer József 91
 Jacoby, Nicolaus 74
 János mester 134
 Kallina Mór 92
 Káng Adolf 93
 Kaufmann Oszkár 90
 Kauser István 91
 Kauser József 99
 Koch Henrik 89, 92
 Kolbenheyer Ferenc 93
 Küchel, Johann Michael 69, 74
 Le Corbusier 83
 Matthieu d'Arras 119, 137
 Meyer, Hannes 82, 83
 Pán József 92
 Paris, Pierre-Adrien 183
 Petri, Bernhard, kertépítő 74
 Pilgram, Franz Anton 73, 75, 161,
 180, 181
 Povolni Antal 94
 Roesner, Carl 92
 Ságody József 93
 Santini-Aichel, Giovanni Blasius 168,
 171, 172, 183
 Schulek János 89
 Schulz Ferenc 91
 Semper, Gottfried 91, 93, 94, 97
 Steindl Imre 91
 Szkalnitzky Antal 89–95
 Tausch, Christoph 197, 201
 Unger Emil 93
 Viollet-le-Duc, Eugène Emanuel 97
 Voyta Adolf 90
 Weber Antal 92, 93
 Wechselmann Ignác 92
 Ybl Miklós 89, 91–94, 97, 99, 100
 Zitterbarth János, ifj. 94
 Zitterbarth Mátyás 54

IPARMŰVÉSZEK, IPAROSOK

András kőműves 189
 András tégláégető 191
 Banovszki Ferenc kőműves 191–194,
 198, 199, 201
 Bayraghi János ács 190
 Endrész József ács 191–193
 Forst Simon kőfaragó 198
 Gyöngyösi Sámuel kőfaragó 189,
 190, 192, 193
 Hans kőfejtő 192
 Házael Hugó geometra 198
 Hoffmann János kőfaragó 192
 Horti Pál 27
 Hunnabrodszki órás 197
 János asztalos 193
 József ács 189
 Kugler András kőfaragó 192

Kuncz Kristóf ács 191, 192, 196, 197,
 198
 Lener János téglavető 189
 Lotter Tamás asztalos 160
 Miklós kőfaragó 125, 138
 Nussbicher, Johann harangöntő 193
 Ottenhaller Pál kőfaragó 198
 Pezti János kőfaragó 189
 Sebestyén kőfaragó 189
 Seffer Balazár téglavető 189
 Slavonicus tégláégető 191
 Stainmichel Péter kőfaragó 189, 190
 Steyer (Steir) János kőfaragó 198
 Traxler (Draxler) András kőműves
 182
 Würth, Johann Joseph 211

MULTIMÉDIA, INSTALLÁCIÓ, KONCEPT MŰVÉSZEK

Abramovic, Marina 79
 Calzolari, Pier Paolo 80
 Horn, Rebecca 79
 Kogler, Peter 78, 79
 Kosuth, Joseph 79, 81
 Merz, Mario 79, 81
 Neuman, Bruce 79, 81
 Viola, Bill 81

MŰGYŰJTŐK

gróf Andrássy Aladárné 28, 30, 31,
 35, 38
 gróf Andrássy Gyula 31
 dr. Baross Jánosné 34
 gróf Batthyány Gézané 31, 37
 gróf Batthyány Lajosné 31
 Braun Arnold 34
 Bubics Zsigmond 28
 Ciaclan Virgil dr. 40, 41, 41, 42, 42,
 45, 46, 47
 Clarke Seymour Frederick 34
 báró Dániel Ernőné 31
 Delhaes István 27
 Delmár Emil 32, 34, 37, 39
 Egerer Gedeon dr. 34
 Ernst Lajos 36, 38
 Faragó Ödön 34–37, 39
 Forró Oszkár 34
 Forró Róbert 34
 Giergl Kálmán 34, 35, 37, 39
 Glück Frigyes 29, 32, 34, 35, 37, 39
 Hajduska Albert 34
 Hatvany Józsefné 30, 32, 35, 36, 38
 Hatvany Károly 32, 34, 36
 özv. Hegedűs Sándorné 32
 Hermann Béla dr. 31, 34, 39
 Herzog Mór Lipót 31, 33, 36
 Hirsch Istvánné 34, 35, 37
 Hopp Ferenc 32, 34, 36, 37, 39
 Ipolyi Arnold 36
 Jellinek Lind Marcella 34
 Kaczvinsky Lajos 36
 Kanitz Artúr 32, 35

Kann Gyuláné 34
Kármán Aladár 34
gróf Károlyi Lászlóné 31
gróf Keglevich Béláné 31
Keszler József 34
Kiszely Géza 34
Kohner Adolf 31
báró Lipthay Béláné 36, 39, 50
Meiszner Miklós 34
Nemcsik Aladárné 34
báró Nyáry Albert 31, 36
báró Nyáry Jenő 31, 36, 38

Ódor Emília 34
gróf Pálffy János 36
Pauer János 34
gróf Pejacsevich Márkné 31, 34, 35, 36
Pekár Imre 36
Pesty Ferenc 34
Poltzer Zsigmondné 32
Pongrácz Kálmánné 32
Procopius Pálné 32
báró Radvánszky Béla 28, 31
báró Radvánszky Kálmán 28, 31
Ráth György 27, 36

dr. Sarbó Artúrné 29, 34, 35, 37
Strasser-Feldau Zelma 32, 34, 35, 39
Sváb Sándor 34
Szalay Imre 34, 35, 35, 37
Szana Tamás 34
gróf Széchényi Imréné 31
Szendrey János dr. 34, 35
Sziklay Jenő 34
Szmrecsányi Mária 32
Takách Edward 34
gróf Teleki Sándorné 31
ifj. Ugron Gáborné 34, 35

TANULMÁNYOK

AZ IRÁNYVÁLASZTÁS KÉNYSZERE KÉPZŐMŰVÉSZETI ALKOTÁSOKBAN AZ ANGYALI ÜDVÖZLET PÉLDÁJÁN

Bevezetés

Egy korábbi dolgozatában [1] a szerző megkísérelte egy dinamikus jellegű kétszemélyes bibliai jelenet – az Angyali üdvözlés – művészi megjelenítésének irányát gondolkodási irányérzékünk aszimmetriájával magyarázni. A tézis úgy szólt, hogy jól meghatározott körülmények között a természetes gondolkodás előnyben részesíti a balról jobbra irányuló haladást az ellenkező irányítással szemben. Ez azonban nem kizárólagos emberi megnyilvánulás, hanem csak akkora százalékban igaz, amekkorában a bal oldali agyfélteke dominanciája az embereknel átlagosan kimutatható.

Közismert ugyanis, hogy a két agyfélteke feladatköre fölismerés, adatfeldolgozás és parancsolás szempontjából több esetben is jelentős aszimmetriát árul el. Ilyen például a bal homloklebeny kitüntetett szerepe beszédészlelés és beszédképzés, illetve a jobb homloklebeny a zenei adatfeldolgozás szempontjából. Elképzelhető tehát, hogy időbeli és térbeli irányérzékelés szempontjából is aszimmetrikus a viselkedése. Ezért látszott érdekesnek néhány irányítási hatású képzőművészeti alkotás áttanulmányozása.

Az idézett közleményben a kiválasztott téma 250 művészi alkotásának statisztikai adatait ismertettük. Azóta jelentős mennyiségű további művel gyarapodott az adathalmaz. A statisztika átlagos adatai azonban alig változtak. Ezúttal az indító gondolatmenet kibővített közlését megismételve, részletesebb indoklás és tárgyi elemzés a dolgozat célkitűzése.

Az alapgondolat

Vannak gondolkodásunkban is, a gyakorlati életben is két szabadsági fokú döntési lehetőségek. Ezek mindegyikének valószínűsége 50%. Például a fej vagy írás. Ha a két lehetőség közül az egyiket valamilyen célra kiválasztjuk, ezt nem észérvek vagy technikai kényszer alapján tesszük, hanem a két egyenrangú lehetőség közül az egyiket elfogadjuk, a másikat elvetjük. Semmiféle érv nem szól amellett, hogy a jobb oldali közlekedés a helyes megoldás, hiszen a világ több országában a balra hajtás ugyanilyen helyesnek bizonyult. Számos hasonló kiválasztás említhető, például, hogy jobbról balra (nők), vagy balról jobbra (férfiak) gomboljuk ruháinkat, bal vagy jobb lábbal lépünk ki álló helyzetünkől (menetelés vagy tánc).

Ha az európai ember igent bólint, azt az arab taglátnak értelmezi, a fej jobbra-balra ingatása az arabnak is igen jele. Az ilyen kiválasztás teljes szabadságát azonban befolyásolhatják külső vagy belső adottságok, érzékelési kényszerek. Ilyen például a jobbkezeség, amely

szoros összefüggésben van a bal oldali agyfélteke tevékenységével.

Egyik legfontosabb említhető példa a gondolatok közlésére szolgáló följegyzések rögzítésének megoldása: az írás.[2] A képirás még nem a beszéd folyását követte. Gyakorlatilag ezért alakulhatott a függőleges falon fölről lefelé. A szótagírási rendszerek már közelebb álltak a gondolatok folyamatos rögzítéséhez: az ékírás kezdeti formái ilyenek. A megoldásba azonban technikai kényszer is beleszól. A kőfaragó általában bal kézben tartja a vésőt és jobb kézben az ütőbunkót, legalábbis a jobbkezes. Maga ez a tény alig befolyásolja a vízszintes irányú vésés irányát. Ezért legtermészetesebb az előző sor folytatása után a következőt alatta indítani és fordított irányban folytatni (busztrofédon írás). Szólón törvényeit még a betűírási görög korban is így rögzítették.

Más a helyzet a „puha” följegyzések esetében. Az agyagra, viasztáblára karcolásakor vagy a papíruszra íráskor a jobbkezes alkotó balról jobbra haladással biztosítja, hogy ne törölje el a már elkészített anyagot. Mivel pedig az emberiségnek 80–85%-a jobbkezes, jobb felé tartó írás alakult ki – legalábbis a Földközi-tengeri kultúrákban. A sémi írások (héber, arab) mégis fordított irányúak. Talán ebben nyoma lehet az ékírásos rendszerek maradványának, de a zsidóknál vallási okok sem zárhatók ki. A zsidó hagyományt pedig az arabok sok mással együtt ezen a területen is átvették.

Meg kell jegyeznünk, hogy az arab szövegekben a számjegyeket és évszámokat – éppen az általuk bevezetett helyi értékek alkalmazása miatt – ők is balról jobbra írják. Az újságok az úgynevezett képregények sorát szintén így közlik, amivel azt igazolják, hogy gondolkodásukban az időfolyamat náluk is így irányul. A nyelvi és hangtani nehézségeken kívül ez is egyik oka annak, hogy a törökök századunkban áttértek a latin betűs, jobbra tartó írásmódra.

Említettük már a jobbkezeség és az írási irány közvetlen kapcsolatát. Bal kézzel vívók és teniszezők javarészt mégis jobb kézzel írnak. Érdekes az is, hogy az igazi balkezes tevékenységet folytatók mégsem használják a fordított irányú írást, pedig ez számukra előnyösebb volna. Az ilyen írásmód annyira nehézkes és szokatlan, hogy inkább titkosírássá lehetne fölhasználni (Leonardo da Vinci). Ismert például, hogy Vámbéry Ármin középkori utazásai során jegyzeteit arab betűkkel, jobbról balra, de magyar nyelven írta. Így aztán kíváncsi kémkedői sohasem derítették ki, hogy a jegyzetek mit tartalmaznak. Újabban gyakran tapasztaljuk, hogy sokan – különösen fiatal banktisztviselők – átszoktak a balkezes írásra, főként az aláírásra, mert így jellegzetes írásuk jobb kézzel nehezen hamisítható.

Született balkezesek erőszakos átszoktatása jobbkezeségre közismerten beszédnehézségekkel, például da-



dogással jár együtt. Nemcsak ebből következik, de régóta ismert a két agyféltekének a keresztoldali motorikus tevékenységgel kapcsolatos aszimmetrikus viselkedése. A mélyebb elemzés azt is valószínűsíti, hogy az agyba érkező információk feldolgozása és időbeli elrendezése terén végzett agytevékenység az időbeli folyamatok irányulási képzetét is befolyásolja. Számunkra tehát azért is fontos az európai kultúrákban kialakult jobbra tartó írásrendszer, mert szoros kapcsolatban van a beszéd elhangzásának időbeli folyamatával. Térbeli és időbeli érzékünkben – úgy látszik – az előbbi vagy korábbi balra, a későbbi vagy jövőbeli jobbra van.

Az emberi agyféltekék eltérő viselkedésére már az 1860–80-as évek során fölfigyeltek a tudósok. További vizsgálódások és kényeszerű műtétek egyre világosabbá tették, hogy a beszéd motorikus központja az emberek nagy részénél a bal homlokleány úgynevezett Broca-mezőjében van, ugyanezek az emberek jobb kézzel írnak és dolgoznak. [3, 4] A balkezeseknél a beszédközpont átfordul a jobb oldalra, a beszédmegértés azonban – legalábbis az emberek túlnyomó többségénél – ekkor is a bal agyféltekéhez kötött. Ennek ellenére csak mintegy 65%-ban fejlettebb ez az oldal. A másik oldal dominanciája, ami a zenei megértéssel és képességekkel van összefüggésben, mindössze 11%-ban mutatható ki. [5] A maradék 24%-nál nincs kimondott dominancia. Azt azonban szintén kimutatták, hogy a beszédmegértés képessége és a logikai gondolkodás magasabb foka 97%-ban a bal oldali agyfélteke tevékenységén alapszik.

Összefoglalva, a bal féltekében van a hallás és beszéd, az írás és olvasás elsődleges földolgozási központja, s bizonyos szempontból az absztraháló és logikai tevékenység összefogása is. [6] Akinél ez a félteke domináns, az egyben jobbkezes és valószínűleg jobb irányba véli haladni az időt.

Századunk hatvanas éveitől kezdve R. Sperry orvosi és anatómiai, D. Kimura pedig logikai és esztétikai szempontból finomította az eredményeket. Eszerint a bal oldali agyfélteke erősebben képes az absztrakcióra (tudósi alkat), a jobb pedig konkrétumok megfogására és az érzelmi magatartás befolyásolására (művészi alkat). A két félteke kéregállománya közötti nagyszámú átjelentés (mintegy 200 millió kapcsolódó idegrost) azonban természetesen mindkét féltekét bevonja a végleges ítéletalkotásba. [3] A szellemi aszimmetria tehát soha nem olyan erős, mint a motorikus. Mégis azt gondoljuk, hogy az aszimmetrikus agyi viselkedés nemcsak a formai és időbeli földolgozás különbözőségét igazolja, hanem a bal–jobb irányú folyamatok előnyben részesítésére is utal, ha időbeli történésekre gondolunk, vagy ilyeneket szemléltetünk.

Ennek egy példájára szeretnénk adatokat szolgáltatni a jelen vizsgálatok során. Művészettörténeti kutatók ilyen lehetőségre eddig nem fordítottak figyelmet, ezért nem is találunk irodalmi adatot a gondolati irányítás művészeti megfogalmazásának vizsgálatáról. Pedig a balról jobbra haladás időérzékünk több területén is megfigyelhető. Az átlagos jobbkezes ember gondolkodásában a múlt balra van, a jövő irányba jobbra mutat. Kialakult konvenció szerint minden koordináta-rendszer vízszintes tengelyén akár az időbeli, akár a mennyiségi növekedés jobbra irányul. A magasabb hangok iránya szintén jobbra van, mivel a magasabb hangnak nagyobb a rezgésszáma. A húros és billentyűs hangszerek is úgy készülnek, hogy a basszus esik balra, a diszkant pedig

jobbra. Az irányítás megállapításában azonban figyelni kell a hangszer, a játékos és a szemlélő helyzetére!

Hasonló a helyzet a cselekvések történésének vagy történeti alakulásának bal felől kezdődő és jobb irányba tartó ábrázolásával is. Csak egyetlen látványos példa: az emberiség történetének biblikus ábrarozata Ádámmal és Évával mindig a bal oldalon kezdődik, és a történet további képei jobbra folytatódhatnak. Nem arról van itt szó, mintha hamarabb fognánk föl egy képsorozatot, sőt esetleg egy magában álló kép bal oldalát és onnan haladnánk gondolatban jobbra, bár ez sem elképzelhetetlen. Nem is irányul minden mozgás jellegű képzőművészeti motívum ebbe az irányba, hiszen nem is minden ember „jobbkezes” gondolkodású. Nevetséges volna azt képzelnünk, hogy egy portré nézésének irányából vagy egy csatajelenet beállításából ilyesmire következtetni lehetne.

Néhány apróság azonban régóta föltűnt mind a kritikusoknak, mind a laikus szemlélőknek. Például, hogy a flamand reneszánsz és kora barokk festők híres szobaképeiben mennyire uralkodik az ablak (tehát a fény beáramlásának) bal oldali elhelyezése. Megemlíthetők például *Pieter de Hooch*, *Jan van Eyck*, *Dirk Bouts*, *Rogier van der Weyden*, *Gerard Dou*, *G. Brekelenkam*, *Adriaen van Ostade*, *Gabriel Metsu*, *Nicolaes Maes*, *van Mieris*, *Vermeer van Delft* és mások ilyen beállítású képei. Magyarázatul hivatkozni lehetne arra, hogy a fény ebben a beállításban a festőnek magának is kedvező irányból esik. A példa azonban mégsem meggyőző, mert vannak ellenpéldák is, és mert a korabeli képek nagyobbik fele (még ugyanezen művészeké is) vagy természeti környezetű, vagy, ha architektúráis, sokszor nyílik a háttér szabadba, s ilyenkor nincs a megvilágításnak meghatározott irányítása. Nagyon vigyázni kell tehát a vizsgálandó téma kiválasztásával, ha igazolni akarjuk valamilyen határozott jellegű irány dominanciáját.

Módszertani kérdések

A művészeti alkotások sokaságát a feltett kérdésünk szempontjából figyelmen kívül lehet hagyni, hiszen – mint már említettük – a legnagyobb részük nem tartalmaz az irányra vonatkozó szempontokat. Ahhoz azonban, hogy egyáltalán találjunk megfelelő vizsgálható anyagot, néhány alapkérdést tisztáznunk kell.

Az első tisztázandó fogalom maga a bal és a jobb oldal helye. Logikus definíció, hogy a mű bal oldala a néző bal kezének iránya legyen. Ez mindjárt fölveti a szabadon álló, körüljárható szobrok és szoborcsoportok helyzetének egyértelmű rögzítését. Hiszen először is a saját bal kezünk irányába a szobor jobb keze esik. Továbbá, megfordul a bal–jobb helyzet, ha a szobrot hátulról szemléljük. A harmadik nehézség, hogy a szokásos görög szoboralakok (Apollón, Aphrodité, Héraklész, Kariatidák, Sportolók stb.), éppúgy mint a római portrék (görög másolatok, költők, császárok) általában a szemlélővel szemben jelennek meg. Irányításukról tehát nem beszélhetünk, sőt ebben még a szoborcsoportok (Zsarnokölők, Laokoon, Oresztész és Elektra) sem adnak felvilágosítást.

A keresztény oszlopszobroknál is akadhat gond az egymáshoz való viszony tisztázásában. Különösen olyankor, ha átalakításkor egyes alakokat kicserélnek vagy áthelyeznek. A szemlélő valamikor világosan tudta az egyes szerepekörök helyét és kapcsolatát. Ma már sok-

szor – különösen sérült esetekben – külön tanulmányt igényel a körülmények tisztázása.

A domborművek több reménnyel kecsegtetnének, ha nem volnának általában szimmetrikus beállításúak. Az ókori templomi lépcsőfeljárók bal és jobb oldalfalán – például a perszeopoliszi Apadénán vagy (részben) a pergamoni Zeusz-oltáron – fölfelé tartó menetelések láthatók, amelyek ezért az egyik oldalon bal-jobb, a másikon jobb-bal irányításúak. A görög templomi frízek irányítása sokszor kétséges. A történések a hosszoldalakon általában a főhomlokzat felé irányulnak. Ezt a „fölvonulási” formát később, a korai keresztény templomok hosszoldalainak mozaik képsorában gyakran megismételték.

Az eddig áttekintett művek irányításának statisztikai vizsgálata tehát reménytelen. Sokkal több remény fűzhető a síkbrázolások bal-jobb helyzetének és irányításának fölkereséséhez. Közülük is legelőnyösebbnek látszik a táblaképek vagy falfestmények tekintetbe vétele. A „bal” és „jobb” helye ezeknél rendszerint világos. Az irányítás azonban ezzel még nem tisztázott. A vendég megisztató helye a vendéglátó jobb oldalán, a szemlélőnek tehát a bal oldalon van és ebből semmire sem következtethetünk. Mindenképpen az ábrázolás síkjában vagy látszólagos terében jelentkező mozgást vagy haladást, vagy legalább ilyen törekvést kell a képen fölfedeznünk. Erre próbálunk a következőkben példát találni.

A festett táblaképek mellett természetesen az ikonok, faliszőnyegek, mozaikok, üvegablakok és grafikák is számításba veendők. A síkban ábrázolt domborművek fölhasználása is valószínűbb a térbeli szobrokkal szemben. Néhány iparművészeti alkotás, fémdomborítás, email-munka sem kerülheti el figyelmünket. Bizonyos nehézségek adódhatnak a miniatűrök értékelésekor, különösen az iniciálék esetében.[7–11] Az írás jobbra irányuló menete ugyanis befolyásolhatja az illumináció iránybeli kivitelezését. Óvatosságból helyesebb csak a közbeiktatott, a szöveg magyarázatához tartozó, nagyobb illusztrációkra figyelni. Még az sem közömbös, hogy a miniatúra recto vagy verso lapra kerül-e. A kinyitott kódex két oldalának egymáshoz való kapcsolata is jelenthet bizonyos kényszerítő helyzetet.

Meg kell említenünk az oltártáblák szélső helyzetéből adódó esetleges képszerkesztési dilemmát is: a jobb szélre kerülő és jobbra tartó személy a képből „kifelé” megy. Ez esetleg zavaró lehet a szerkesztésben, ezért az irányítás megfordítását eredményezheti. Érdekes, hogy a művészeket ez az esztétikai dilemma ritkán zavarja. A kérdésre később még, egyes esetek kapcsán visszatérünk.

Különleges esetet képvisel a bal-jobb kérdésben az *Utolsó ítélet* művészi ábrázolása. A román és gótikus templomkapuk fölötti timpanonokon a szemben látható Krisztus kezének intésével küldi kárhozatra az elítélteket, akik tehát nekünk jobb felé tartanak a pokolba. Az evangéliumi tanítás és így a keresztény szemlélet szerint a kárhozottak helye a bal oldalon van. A látszólagos ellentmondás úgy oldható föl, hogy ezúttal Krisztus bal keze az irányadó: neki bal felé esik a pokol. *Michelangelo* egyéni módon dinamikussá változtatja ezt a középkori statikus jelenetet. A Sixtusi kápolnában Jézus széles mozdulattal, jobb kézzel küldi ugyanebbe a pokolba a kárhozottakat. Ezáltal egy jobbról balra mutató dinamikai irányt jelöl ki, szinte azt a gondolatot rejtve magában, hogy ez volna a „rossz” iránya. Nyilván, akkor az ellenkező iránytól várhatjuk az előremutató, a jó, a pozitív változás szimbólumát. Ennek a tetszetős gondolatnak

ellentmond, hogy mindez még a skolasztika idején sem vált ikonográfiai kényszerré vagy egyházi alkalmazássá. Tárgyalásunk szempontjából ez éppen előnyös, mert így a témák irányválasztásában nem érvényesül semmi kötöttség, a művész csak saját belső kényszerének engedelmeskedik.

Ennyi előzetes meggondolás után helyesnek látszik még egyszer tisztázni, hogy mi is a célunk ezzel a „művészetelméleti”, de méginkább emberi alaptermészetű vizsgálattal. A rövid válasz: az agytevékenység aszimmetriáját az ábrázolásmód aszimmetrikus irányképzetével próbáljuk kapcsolatba hozni.

A jobb és a bal fogalmának teljes szimmetriája a valószínűségszámítás törvényei szerint az irányítás 50-50 százalékos eloszlásához közeli eredményhez kell, hogy vezessen. Ha bizonyos irányérzékelési tekintetben ettől eltérő eredményt kapunk, az arra vall, hogy gondolkodásunkban aszimmetrikus kényszer van a múlt és a jövő (tehát egy időbeli kategória) és a bal-jobb irányítás (tehát egy térbeli vagy síkbeli kategória) között. Gyakorlatibb megfogalmazásban: az időben lefolyó történések, mozgásváltozások balról jobbra irányuló képi megfogalmazásokat fognak eredményezni. Legalábbis olyan arányban, amilyen arányban a bal homloklebeny-dominanciájú jobbkezes művészek oldják meg a feladatot. Ez a kiinduló munkahipotézisünk. Az *Alapgondolat* fejezetben közölt nemzetközi adatok szerint 65% és 89% közötti jobbra tartó irányítási dominanciát várhatunk.

A bal-jobb-probléma tisztázása után azt is meg kell vitatnunk, hogy a feladat megoldása érdekében milyen témájú alkotásokkal érdemes foglalkozni, s hogy ezekből mit válasszunk ki a hipotézis bizonyítására. Mindenképpen határozott irányú vagy irányítású, gondolatot vagy cselekményt ábrázoló képzőművészeti témákat kell választanunk. Ezzel a kérdéssel a *Témaválasztás* fejezetben fogunk foglalkozni.

Előbb azonban még egy nagyon fontos gondolatot kell fölvetnünk, éspedig azt, hogy a cél elérése érdekében a kiválasztandó témakörben vagy körökben a statisztikához elegendő számú adatot kell összegyűjtenünk. Mekkora ez az elegendő szám? Megbízható következtetés természetesen csak nagy mennyiségű adat feldolgozásából vonható le. Néhány tíz esetből csak bizonytalan megállapításhoz juthatunk.

A következtetések hiteléhez két alapelvet kell szigorúan figyelembe vennünk. Az egyik valóban az adatok száma. Ez jelenti a valószínűségi biztonságot. Ha egy vizsgálandó halmaz teljes száma N , egyetlen kérdésre megbízható következtetés \sqrt{N} számú mintából vonható le. Például milliós lélekszámú szavazó átlagos véleményének ismeretéhez ezer személy válasza elegendő. Ez az előrejelzés nagyjából 1–2%-os pontosságú.

Azonban ezután következik a második fontos alapelv. A helyes és elegendő pontosságú eredmény eléréséhez a véletlen kiválasztás elvének kell érvényesülnie. Nem szabad például csak nőket vagy csak nyugdíjasokat megkérdezni, hanem a lakosság eloszlási arányainak megfelelően kell a mintát megválasztani. A véletlen kiválasztás esetünkben annyit jelent, hogy nem szorítkozhatunk egyetlen korszak, egyetlen stílus, egyetlen technikai kivitellel vagy néhány földrajzi terület kiemelésére, lehetőleg válogatás nélkül valamennyi arányos formában be kell vonni a vizsgálat körébe.

A vizsgálódásra legmegfelelőbb a szokásos múzeumi és könyvtári adatgyűjtés, beleértve a bemutatott vagy reprodukált dokumentációk megtekintését is. A fölvetett

kérdésünk eldöntéséhez ugyanis minden tételt vizuálisan át kell tanulmányozni. A történeti és esztétikai leírások nagyon sok értékes adatot tartalmaznak az alkotásról, de a személyek elhelyezkedését, egymáshoz való viszonyát csak ritkán, a haladás vagy történés irányát pedig jóformán sohasem közlik.

Ha a kiválasztott művészi témából világszerte néhány százezer található, a megnyugtató következtetéshez 600–700 példa elegendő. Ha másik szélsőséggként csak 200–300 alkotás létezik egy témából, még a teljes anyag földolgozása sem elég megbízható, mert nem teljesül a véletlen kiválasztás elve. Annyi azonban ekkor is kikövetkeztethető, hogy a teljesen szabad választás érvényesült-e az irányok eldöntésében, vagyis 50–50% eloszlású-e az eredmény, vagy pedig mégis kimutatható egy legalább 65–35% arányú eltolódás valamelyik irány javára. Ilyenkor már gyanítható az agyi közreműködés, vagyis a gondolati irányítás hatása az irányválasztásban, még a kevés számú adat esetén is.

Témakeresés

Sok meggondolást kellett addig is végezni, amíg a tanulmányozandó témát kiválasztottuk. Természetesen csak a saját kultúrkörünk adathalmazára szorítkozhatunk. Nem volna helyes például a történelem előtti ember barlangi festményeiből vonni le valami, számunkra is érvényes következtetést. Mellékesen azt is meg kell jegyeznünk, hogy mai aszimmetrikus agyberendezésünk folyamatos fejlődés eredménye, ami történetünk folyamán a beszédképességgel párhuzamosan alakult ki. Az agyi aszimmetria jellegzetes emberi tulajdonság, ami az állatvilágban nincs meg, a csimpánznál is csak némi nyoma mutatható ki. Kétes, hogy a barlanglakó ősembernél milyen fokú volt a fejlettsége.

Nagy nehézséget jelentene kérdésfeltevésünk vizsgálata a tőlünk erősen eltérő, például az indiai vagy a kínai magas kultúrák művészi alkotásaiban, mivel azok szellemi világa, szimbolikája és témafelvetése tőlünk teljesen idegen, és így nehezen érthető. Hasonlóképpen nem fordulhatunk a népi kultúrák világához sem.

A görög–római témakeresés nemcsak azért nehézkes, mert – mint már rámutattunk – ábrázolástechnikailag számunkra előnytelen, hanem azért is, mert az esetleg megfelelő témákból nagyon kevés változatot találunk. Mindenképpen az utolsó két évezred európai kultúrájában kell a reprezentáns témát megkeresnünk. Persze ez sem könnyű.

Példaképpen említsük meg egy régi kedvelt témának, a *Napkeleti Bölcsék* (Háromkirályok, Mágusok) látogatásának művészi megoldásait. A zarándokoknak a megjövendőlt Megváltó hódolatára – nevükből is kifolyólag – keletről kellett érkezniük. Merre van egy képen kelet és mi a kelet–nyugati irány? Az európai ember szemlélete szerint az adott közel-keleti eseményben a kelet tőle balra van. A mágusoknak ezen logika szerint balról kellene érkezniük. Ha azonban a térképet nézzük, a keleti irány jobb kéz felé esik. Ez a szemlélet a jobbról érkezést tartaná természetesnek. A valóságos alkotások eleinte a balról jobbra érkezést részesítik előnyben (Ravenna, S. Apollinare Nuovo, Roma, Sta Maria in Trastevere), később azonban az ellenkező irányítás is megjelenik (*Gentile da Fabriano*, Firenze, Uffizi). Mégis érdekes, hogy az utóbbi képen is fönt, egy kisebb részleten az érkező lovasok vonulása balról jobbra tart, s csak lent a nagy csoportké-

pen, mintegy már megérkezve lépnek be jobbról a helyszínre. Giottótól kezdve további 25–30 képet átnézve, különféle irányítású ábrázolást találunk attól függően (sőt attól függetlenül is), hogy a művész az útkeresést, a megérkezést, vagy már a hódolatot kívánta-e ábrázolni. Újkori szerzők erősebben ragaszkodnak a földrajzi szemlélethez. *Fritz Uhde* 1900 körüli képén a Háromkirályok még a betlehemi irányjelző csillagot is jobbról balra pillantják meg, és így is érkeznek a helyszínre. A legtöbb képen azonban nem találunk kikutatott irányt, a megoldások java a központban található Kisded körüli szimmetrikus elhelyezést szemlélteti (*Stephan Lochner*, Kölni Dóm, 1445). Általában ugyanígy oldják meg az alkotók a hódoló pásztorok elhelyezését is. Az uralkodó képtípus a szimmetrikus jellegű népi imádat (*Ghirlandaio*, *Botticelli*, *Filippino Lippi* stb.), vagyis az eredetileg irányítást tartalmazó téma megszűnik irányított lenni.

Ebben a zűrzavarban nem a szemlélet megváltozása tekinthető főoknak, hanem inkább a térszerű ábrázolás fejlődésével adódó lehetőség kihasználása. Az első mozaikos példáinkban az egysíkú felületen csak néhány személy fért el, a quattrocento festményeken a térábrázolás technikai fogásainak alkalmazásával nagy tömegeket lehet elhelyezni, amit a művészek ki is használnak. A példák éppen annak bemutatását szolgálják, hogy bizonyos ábrázolási kényszerek megzavarják a természetes szabad irányítási gondolkodás képi megvalósítását.

Visszatérve a témakeresés feladatára, az ókort már lényegében elejtettük, annál is inkább, mert ebből az időből képi ábrázolás kevés maradt meg. Igaz viszont, hogy a későbbi korokban is gyakran fordultak ókori események megjelenítéséhez, sőt a késői barokkban ez lett a divat. Ezért a kérdés még nem zárható le. De természetesen el kell vetnünk a portrészzerű, egyalakos, valamint szimmetrikus ábrázolások minden változatát. Mozgalmas cselekedetet kifejező témák felé kell fordulnunk. Ebben azonban eleve ki kellett zárunk a tömegjeleneteket. Az olyan képek, mint az *Athéni iskola*, *Kánai mennyegző*, *Mária eljegyzése*, a *Bárany imádása*, *Orgaz gróf temetése* stb. irány szempontjából statikusnak tekintendők. Még leginkább csatajelenetektől várhatnánk el irányítást, de az ellenfél rendszerint szintén jelen van (*Nagy Sándor és Dáriusz csatája*). A *Háromkirályok* példájával éppen azt igyekeztünk bemutatni, hogy a tömegábrázolás aligha alkalmas az irányítás művészi szemléltetésére.

Meg kell-e tehát maradnunk a cselekvéssel bíró, de lényegében kétszemélyes történetek körében? Néhány példa erre ókori témák földolgozásából: *Orpheusz és Eurüdiké*, *Perszeusz és Androméda*, *Heraklész tizenkét munkája*, *Izsák föláldozása*, *József és Putifárné*, *Dávid és Góliát*, *Jákob és az angyal* stb. Az első gyors áttekintés lehagoló eredménnyel jár. Elsősorban is nagyon kevés az ábrázolt anyag, másodsorban nem mindig teljesülnek a „kétszemélyes” ábrázolás alkalmasságának föltételei. Ezek röviden a következők:

1. nem fogadható el konvencionális kikötés a személyek relatív helyzetére,
2. mindkét személynek (csoportnak) ismernünk kell a pontos szerepkörét és a történés lényegét, végül
3. mellékes körülmények és szereplők nem zavarhatják meg az ábrázolás gondolati irányítottságát.

A vázolt körülmények egyike-másika esetenként nem teljesül. Ádám és Éva elhelyezése a paradicsomi fa alatt a hagyományos feudális formájú, vagyis Ádám Éva jobbán nekünk bal oldalt áll. Erre eddig egyetlen kivételt találtam a mintegy negyven átnézett kép között (*Hans*

Thoma, 1897). A művész öt paradicsomi képéből egyet nyilván a változatosság okából fordított meg. Heraklész példája azért nem értékelhető, mert vagy egyedül, vagy ellenfeivel szorosan összefonódva látható. Példák a kevés föllelhető ábrázolásból *Pollaiuolo* képei és szobrai, valamint *Zurbarán* festményei. Ábrahám elhatározásának végrehajtását az angyal akadályozza. Elhelyezése megzavarja a két fő személy viszonyát. Perszeusz Andromédához nem érkezik, hanem jelen van, s ha mégis messziről jön, a háttérből tűnik elő. Ilyen például *Rubens* madridi képe (1636). Viszont ennek is vannak korábbi előzményei. *B. Solomon* 1557 fametszete [12] pontosan azonos fölépítésű. A megoldás szélsőségeit leginkább *Rubens* alkalmazta. Nála Perszeusz jelenléte néha csak sejthető, s legtöbbször nem is a szabadítás gondolata uralkodik a képen, hanem a női test szépségén van a hangsúly. Hasonló kifogások minden eddigi fölvetett témával szemben tehetők.

Több reményt fűzhetünk a bibliai történetekhez. Anál is inkább, mivel a képzőművészetek virágzásának 13–17. század közötti korszakában sok alkotás született ezekből a témákból. Mindamellett kevés a tisztán áttekinthető kétalakos kompozíció.

Az Ószövetségből például *Éva teremtese*, az említett *Izsák fölázdosása*, *Dávid és Góliát*, *József és Putifárné látszása* jó példának. Az utolsóról – sajnos – alig van mű, de amint *Raffaello* és néhány más művész ábrázolja, *József „menekülése”* jellegzetes balról jobbra irányítású. Ezt különösen szépen szemlélteti a bécsi Nationalbibliothekban található 6. századi „Wiener Genesis” egyik drámaian meggyőző miniatúrája. *Dávidot* vagy egyedül mutatják be (*Donatello*, *Verrocchio*, *Michelangelo*) vagy ha ellenfelel szemben áll, ugyanaz a probléma, mint a csatázók-nál. Nincs határozott irányítás.

A keresztény ábrázolások java része szimmetrikus jellegű, sőt kezdetben egyalakos. Az elbeszélő jellegű kompozíciók később jelentős részben ötletszerű témákat dolgoznak föl, például különböző szentek életéből, amelyek aligha érdekesek a részletesebb vizsgálatra.

Néhány példa. Szent Orsolya álmában az angyal jobbról lép be a szobába (*Carpaccio*, Velence, Akadémia) és így érkezik Szent Cecíliahoz is (*Gentileschi*, Washington, National Gallery). Miklós püspök balról dob be egy házba ajándékot (*Masaccio*, Berlin, Nationalmuseum). *Rogier van der Weyden* mirafloresi oltárán Krisztus úgy jelenik meg Máriának (balról), ahogy az üdvözlő Gábiel szokott érkezni. Ugyanennek a művésznek Bostonban őrzött képén Lukács evangélista a balról modellt ülő Máriát festi le. Mária Magdolnának Krisztus jobbról jelenik meg (*Fra Angelico*, Firenze, Sta Croce) hasonlóképpen ebből az irányból Mária Szent Bernátnak (*Murillo*, Madrid, Prado), viszont balról Szent Domonkosnak egy St. Louisban (City Art Museum) található festményen.

Sokszor bizonytalanok vagyunk az irányítás eldöntésében a főalak kiválasztásának bizonytalansága miatt. *Jézus megkeresztelésekor* ő a fontos személy: mindig a középpontban foglal helyet. Egyes ábrázolásokon János balról keresztel (Ravenna, ortodox keresztelő kápolna; Palermo, Capella Palatina, de később is, pl. *Francisco Francia* a drezdai képtárban). Az irányhatást azonban éppen a központúság rontja el, mert a másik oldalra is alakok kerülnek. Ezáltal a képek szimmetrikus hatásúvá válnak. Aktivitás szempontjából az irányításnak János irányához kellene kötődnie, azonban az ábrázolások ma-

gasan nagyobb hányadában János jobbról keresztel (*Giotto*, *Masolino*, *Verrocchio*, *Perugino*, *Piero della Francesca*, *F. Pacher*, *Gerard David*, *Tintoretto*, *Paris Bordone* stb.). János helyzetében az a megfontolandó, hogy a mindig velünk szemben álló Jézus szempontjából ő bal oldalra került, vagyis ugyanazzal a dilemmával állunk szemben, mint az *Utolsó ítélet*nél. Az irányításról ilyen esetekben nehéz véleményt mondani. Amellett a szimmetriát előidéző – néha egyenesen zavaró – alakok, mint a másik ravennai (ariánus) keresztelő kápolnában a Jordánt megszemélyesítő víziisten, vagy más képeken a segédkező angyalok, értelmetlenné teszik az irányítás kérdésének fölvetését.

Jó néhány hasonló példa elemzése erősen leszűkíti a megvizsgálható témákat, és pedig elsősorban az üldözés, a menekülés, a hírhozás, az utazás, vagy a valahová érkezés történeteire. De ezeknél is fontos, hogy a korábbi három föltételünk teljesülése mellett megfelelő nagyszámú alkotás álljon rendelkezésünkre. Ezért sajnálatos például, hogy *József és Putifárné* témájából alig van művész-i alkotás. Ezekon József jobbra menekül.

Néhány további próbálkozás lehetne a *Kiűzetés a paradicsomból*, *Lóth és családja menekülése*, a *Szent Család Egyiptomba futása*, esetleg a jeruzsálemi bevonulás, két személy esetén pedig az *Angyali üdvözlés*, *Mária látogatása Erzsébetnél* és esetleg *Jézus bemutatása a templomban*.

A paradicsomi kiűzetés kétségtelenül az egyik legalkalmasabb példa. Nem is találtam bal felé irányuló kiűzést, de sajnálatosan kevés az anyag, még leginkább miniatúrák között fordul elő a téma. A nagyobb méretű alkotások között a velencei San Marco Genesis-kupolájának mozaikképe óta *Masaccio*, *Michelangelo*, *Dürer* és *Raffaello* a fontosabb állomások. Biztos, hogy érdemes volna ebben a témában alaposabb kutatást végezni. Lóth meneküléséről és a jeruzsálemi bevonulásról elég kevés a megmaradt ábrázolás. Viszont az egyiptomi menekülés nagyon figyelemre méltó példa. A művészek két történetre szokták bontani. Az egyikben hármásban vonulnak, Mária a kisdeddal számárháton, mellettük József (és esetleg egy kísérő) gyalogosan. A másik téma, pihenés menekülés közben, ritkábban szerepel és ebben nincs irányítási jelleg. Az átnézett 42 nagyobb kép közül a palermói mozaiktól *Fritz Uhldeig* 32 irányult balról jobbra, 4 pedig az ellenkező irányba. További 6 kép a pihenést ábrázolta. Ez persze nem teljes áttekintés, de nem véletlen, hogy itt is sokkal több a jobbra irányított megoldás. Hasonló a helyzet a miniatúrák terén is. Meiss alapos munkájában [13] még legalább 8–10 jobbra irányuló képcske mellett egyetlen ellenpélda található.

A két legsűrűbben előforduló, kétszemélyes irányított jellegű alkotás kétségkívül az *Angyali üdvözlés* és a *Vízitáció*. Ráadásul annyira szorosan összetartoznak, hogy sokszor egymás mellett, egymás után, sőt ugyanazon az alkotáson ábrázolják a két jelenetet. Azért is alkalmasak a földolgozásra, mert az 5–20. század minden időszakában, mozaikon, freskón, falikárpiton, miniatúrák, domborművön, épület- és oszlopszobrokon, faragott faszobrokon és iparművészeti munkákon is sűrűn fordulnak elő, ezáltal a legjobban megfelelnek a mintaválasztás statisztikai föltételeinek. Maga a földolgozás, tehát minden példa vizuális ellenőrzése annyira munka- és időigényes, hogy meg kell elégednünk az egyik téma megvizsgálásával. A gyakrabban és szélesebb területen előforduló Üdvözlés választottuk ki, bár sokszor fogunk a kettő szoros kapcsolatára is hivatkozni.

Az első keresztények képi emlékei másképpen alakultak a Római Birodalom nyugati és keleti területein. A római katakombák megmaradt falfestményeiben eleinte Krisztus-szimbólumokat, majd magát Krisztus portréját, később a keresztáldozatot ábrázolták, egyelőre pompeji technikával. De már a III. század végén (Priscilla-katakomba) megjelenik Mária, mint Istenanya képe is. A termés nyilván jóval nagyobb, de ennyi maradt meg. Az 5–6. században már bővebb anyagot nyújtanak az ókeresztény templomi mozaikok. [14, 15, 16]

Ugyanezen idő alatt keleten a szír (és kopt?) keresztények jelentős Mária-kultuszt alakítanak ki, amit a későbbi bizánci Mária-ikonográfia igazol. Kár, hogy a 8. században (hivatalosan 726–842 között) dühöngő képrombolás rendkívül sok művet elpusztított, s ezért a keleti fejlődésről is elsősorban nyugati (római, ravennai és dalmáciai) nyomaink vannak. A Sziciliában és Itáliában dolgozó elűldözött vagy munkátlan bizánci művészek rövidesen fölvirágoztatták a keresztény történetek ábrázolását. Közöttük a legjelentősebb helyet foglalja el Jézus élete, halála és föltámadása, de egyre sűrűbben találkozzunk Jézus anyjának, Máriának élettörténetével is. Közben frank területen is fejlődés tapasztalható. Kopasz Károly uralkodása alatt Konstantinápolyból ide jutott egy tiszteletben tartott szövetdarab, amely a hagyomány szerint abból a ruhából származott, amit Mária az üdvözléskor hordott. Ez a 8. század elején Chartres-ba jutott, ahol a második építésű katedrálisban helyezték el. A szövetet a későbbi rombolások és tűzvészek közepette mindig megmentették, és végül az 1194-ben fölépített székesegyházba került. A Chartres-ban kialakult Mária-tisztelet az összes francia katedrális ikonográfiájára áthatott.

A Megváltó életének történetéhez szorosan hozzátartozik annak legjelentősebb pontja, a fogantatás bejelentése. A keresztény hit szerint ezen a ponton vált valóvá az Isten eredeti elgondolása, az Ige testté változása („Et Verbum Caro factum est” fölrás *Luca de Metalica* 1474. évi oltárképén). Az Angyali üdvözlét, vagyis a fogantatás hírüladása az emberiség történetének fordulópontja, legdöntőbb pillanata. Nem különös tehát, hogy a keresztény középkor egyik legszívesebben és leggyakrabban megvalósított művészeti alkotása. Művészettörténészek becslése szerint több száz ezer mű örökíti meg ezt a pillanatot.

Ha ez általában így van, az összes Mária-ábrázolások számának 3–4 millió (?) közé kell esnie. Tapasztalatom szerint ugyanis legalább egy nagyságrenddel több a Madonna, a Szent Család és a Mária életéből vett jelenetek összes száma, mint az annunciació- és a vizitáció-ábrázolásoké.

Visszatérve az ábrázolások történetére, a kereszties hadjáratok után valóban mind sűrűbben találkozunk az üdvözlétet megjelenítő képekkel, szobrokkal. A romanika francia, spanyol, német, olasz templomi épületplasztikája és szobrászata, ráépülve a bizánci-normann mozaikhagyományokra, együttesen tör utat a gótika, az első jellegzetesen európai művészet és ezen belül a Mária-történetek ábrázolása felé. Ennek igazi korszaka a trecentóval kezdődik és a reformáció térhódításáig – nagyjából a 16. század feléig – tart. Ebből a korszakból való 1500 évet átfogó anyagunk csaknem 75%-a. A testvértémának tekinthető látogatásból jóval kevesebb az alkotás. Kár, mert ez is határozott irányítású téma. Mária

messziről érkezik, Erzsébet legtöbbször háza előtt, néha házában, de akár szabadban is (M. S. mester, 1506) fogadja. Elképzelésünk szerint túlnyomórészt balról kell érkeznie, és ez így is van. A magyar művészettörténetben földolgozott 14–17. századi oltárművek és az 1993-ban Antwerpenben kiállított 44 gótikus szárnyasoltár képei és fadaragványai között 35 Vizitációt számoltam össze, s ezek közel 80%-a volt jobbra irányított. Az ábrázolás gyakoriságát tekintve mégis elmaradt az Annunciació mögött és elsősorban csak szárnyasoltárok tartozéka. Persze ez sem kevés. Művészettörténeti adat szerint [17] a 15. század végéről és a 16. század első feléből mintegy 300 németalföldi szárnyasoltár maradt meg teljes épségében. Ha ehhez hozzávesszük Európa többi területét, valamint a korábbi hasonló műveket, a közölt adat két-háromszorosával is számolhatunk. Ezekből gyűjtötték össze a már hivatkozott antwerpeni kiállítás 1500–1540 közötti építésű szárnyasoltárait.

A magyar anyagot két múzeumunk és számos kitűnő munka mutatja be [18, 19, 20], ezeket teljes egészében figyelembe vettem.

Az üdvözlét-ábrázolásokat aránylag könnyű fölismereni. Bár a személyeket jellemző attribútumokat is bőven alkalmazzák, ezek elmaradása sem teszi nehezzé a jellegzetes helyzetű és szerepű személyek, valamint az egész jelenet azonosítását. A különféle angyali jelenések vagy látomások, egyéb célú üzenetek átadása elég könnyen kiszűrhetők, akkor is, ha a mű pontos megnevezését nem ismerjük. Biztonságunkat jóformán csak egy jelenet ingathatja meg, Mária közeli halálának bejelentése. Először arra gondoltam, hogy az ellenkező irányból érkező angyal adhatja meg a kérdésre a kulcsot, de előfordul a szokásos jobbra irányuló forma is, például *Duccio di Buoninsegna* 1311-ben befejezett sienai Maestá-oltárán, ahol az üdvözléti képekkel szemben csak a pálmaágon föltűnő 7 csillag (nyilván a 7 fájdalom szimbóluma) és talán Mária idősebb kora adja meg a felvilágosítást az azonosításra.

Az igazi azonosítási nehézséget az egyedülálló szobrok vagy oltárokról leszerelt egyalakos képek jelentették, ahol csak az attribútumok jelenléte és a testtartás segíthet a téma és az irány meghatározásában.

A vizsgálatra kiválasztott jelenet két, habitusában és feladatkörében élesen megkülönböztethető személyt ábrázol (1. kép). Gábiel arkangyalnak, néhány kivétellestől eltekintve, mindig szárnya van. Rendszintelen kívülről vagy felülről érkezik, jobbát üdvözlésre emeli, baljában virágot, jogart vagy ágat hoz. Ritkábban és főleg a későbbi ábrázolásokban két karját mellén keresztbe fonja. Csak egy olyan képet találtam (*Boucicaut mester* egyik miniatúrája Párizsban – a 13. idézet 129. kép), ahol a vízszintesen röpdülő angyal – méghozzá éppen jobbról – egy szimbolikus jelentőségű égő gyertyával érkezik. Igaz, hogy szimmetrikusan balról is röpdül egy angyal, de annak nincs attribútuma. Balkezes üdvözlés csak egészen rendkívüli esetben fordul elő. Ilyen például *Konrad von Soest* niederwildungeni oltárképe (2. kép). Ez az angyal jobbról érkezik, de egyetlen esetben balról érkező Gábiel balkezes üdvözlétét is föllettem (*Veronese* táblaképe, Lugano, 1580).

Mária általában otthonában tartózkodik, máskor templomban vagy egy zárt kapu előtt található, valamivel éppen el van foglalva, olvas, imádkozik, elmélkedik. Tulajdonképpen ennyi elég is volna az értelmezéshez. Példák is vannak rá. Közismert *Donatello* magas domborművű, kőből kifaragott tabernákuluma a firenzei

Santa Crocében (1435), ahol alig vehető észre, hogy Mária kezében a könyv mellett ott van a már átvett liliomszál. Peruginónak van egy oltárképe Perugiában (Rainieri gróf birtokában, 1478), ahol még ez is hiányzik. Egyébként a képi megoldás a háttér kivételével azonos Donatellóéval. Lényegében a balról érkező angyal szárnya az egyetlen biztos fogódzó az azonosításhoz. Hasonlóan egyszerű művészi ábrázolás a korai barokkban is előfordul. Az überlingeni oltárszobrok (1613–16) szűkszavúan, de kifejező erővel szemléltetik ezt az irányzatot (3. kép).

Szobrok esetén mindig is kevesebb a fölösleges külsőség. Példák erre Chartres és Reims kapubélletszobrai. Amiens-ben tűnik elő ezeken a szobortípusokon az angyalnál a jogar és Máriánál az imakönyv. A rothenburgi kis szentségtartó fülke (1400) apró faragott színes szobrain az angyalnak már írásos szalagja van, Mária pedig nyitott könyvből olvas (4. kép).

Domborműveken, üvegablakokon, oltárfaragványokon az idő haladtával egyre több attribútumot mutatnak be az alkotások. A klosterneuburgi üvegablakon (1400) a jobbról érkező angyal frott szalagot hoz, a kinyitott könyv előtt ülő Mária fején korona van, és galamb alakjában megjelenik a Szentlélek, hogy a jelenet hitelességét fokozza (5. kép).

Az attribútumok között a 16. században általánossá válik Gábiel üdvözlőszavas hírnöki pálcája és/vagy a hozott fehér liliom, pálmaág vagy más növény. Mária sokszor glóriát kap, a térdeplő vagy olvasóállvány lesz a szokásos helye. Szimbólumként megmarad a nyitott könyv, de eltérbe kerülnek a kézimunkát igazoló eszközök is. Mindkettőre példát mutatunk be.



1. Üvegablak a Chartres-i katedrálisban. Részlet a „Vitrail de l'enfance du Christ”-sorozatból (13. század eleje). Az angyal balról jön, és kevés az attribútum.



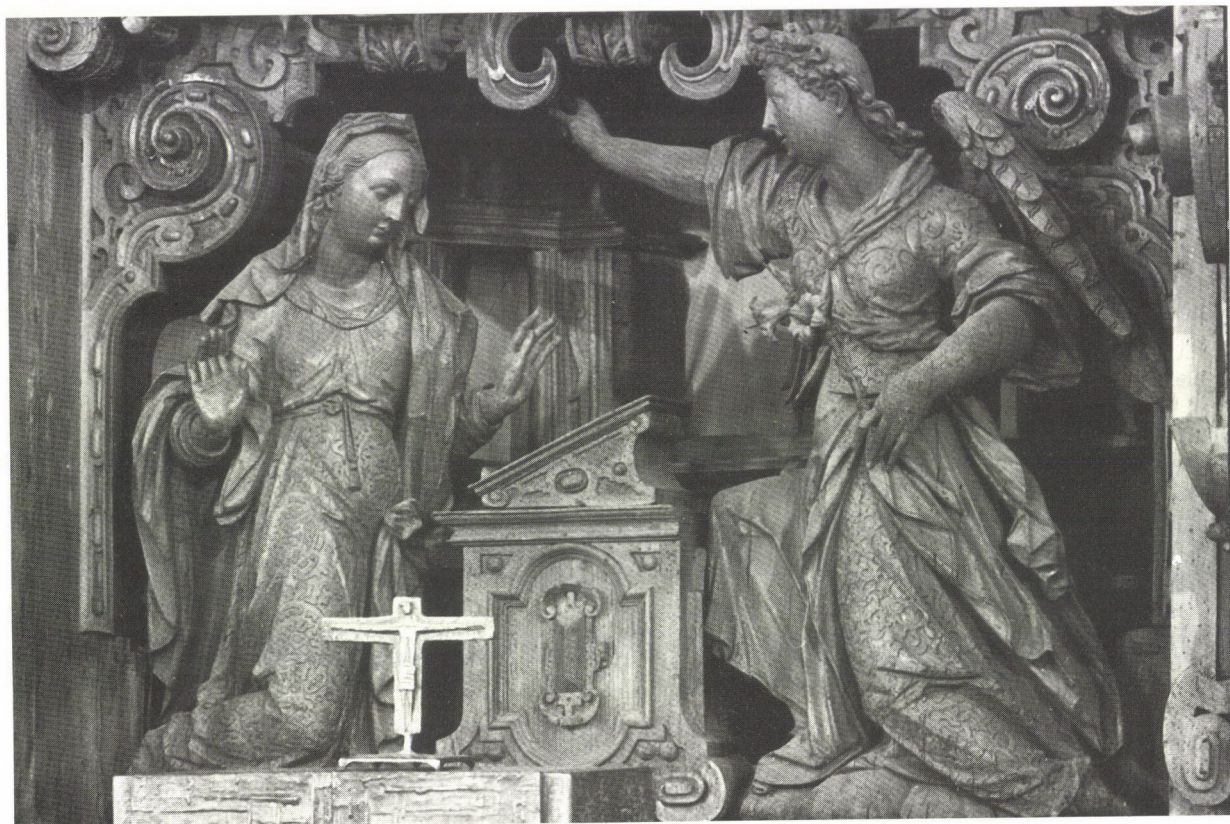
2. Konrad von Soest Niederwildungenben (Westphalien) található Passió-oltárának üdvözlési képe. Az oltár bal oldalszárnyának bal felső táblája, 1403. Ritka megoldás: a jobbról érkező Gábiel bal kézzel köszönti Máriát.

Az úgynevezett Oelhafen-Pfizing epitáfium (Nürnberg, Sebaldus-Kirche, 1520) Annunciációja reneszánsz tobzódású, előkelő szobában játszódik le, ahol már a donátorok képe is megjelenik. Bár az áttekintést a sok mellékkörülmeny zavarja, az irányítás világos marad (6. kép). Az ingolstadti oltárkép (1572) a fő téma szempontjából tisztább megfogalmazású, a szimbólumok halmozása azonban figyelemre méltó. A gondolatban megjelenő Atyaisten nemcsak a Szentlelket bocsájta le, hanem – nyilván ugyancsak gondolatban – a születendő gyermek is megjelenik a sugarak közt. Ráadásul feje körül további szimbolikus díszítés látható, amivel most nem kell foglalkoznunk. Azzal azonban igen, hogy ennek a melléktörténetnek ellenirányú átlós beállítását sem tudja megzavarni a főtéma balról jobbra irányulását (7. kép).

A kézimunkázást szemléltető eszközök (gyapjú, orsó, kosár, később még olló is) ábrázolásának egyik érdekes példája *Bovina mester* spatatói faragott diófa kapuja (1214), ahol Mária rokkán dolgozik, vagy *Jan de Beer* két képe (Lugano és München, 1520), ahol a földre ejtett két gyönyörű hímzés igazolja a Szűz szorgalmát.

A további kellékek között a fönt megjelenő Atyaisten és a fényugarakkal érkező galambon kívül a díszes váza, a kert, a zárt vagy nyitott kapu és más indokolt és indokolatlan szimbólumok (kutya, macska, galambok) mind sűrűbben jelentkeznek, további angyalok nyomulnak be a jelenetbe vagy néznek le a fölső, egekig nyitott térből, egyszóval, igyekeznek minél misztikusabbá tenni az eredetileg kristálytisza jelentésű történetet.

Mindezek könnyen letisztíthatók a lényegről és sohasem akadályozzák a jelenet irányításának meghatározá-



3. Az überlingeni Szent Miklós-templom főoltárának része, 1613–16, szobrásza Jörg Zürn. A jobbról belépő angyal lilioma és Mária olvasópultja a két támpont.



4. Szenstgärtörő fülke Rothenburg o. d. Tauberben (Spitalkirche, 1400). Két fontos attribútum az üdvözlőszavas szalag és a Szűz nyitott imakönyve.



5. Üvegablak Klosterneuburg kolostortemplomából, 1400. A jobbról érkező Gábrriel szalagot is hoz, de írás nincs rajta. Mária a nyitott könyvvel és a Szentlelket jelképező galambon kívül koronával is ki van emelve.

sát. Az olyan túlzott szimbolikájú jeleneteket, mint az *Unicornis vadászata* – bár 3–4 ilyen képet is találtam –, nem vettem be a vizsgálódás körébe. További példák is bőven igazolják, hogy a kétalakos kompozíció szellemi tartalmát semmiben sem zavarja, ha a felhők között az Atyaisten megjelenik, sőt, ha az üzenetet hozó Gáriel és Mária közé Lukács evangélista szimbólumával, a tulokkal együtt letelepedik és közben írja az evangéliumot (*Benedetto Bonfigli* érdekes festménye a perugiai képtárban, 1450 k.), ha az angyalnak társa van (*Crivelli*, London, 1492), ha a külső háttérben semleges magatartású emberek mozognak (*Fra Angelico*, Prado, 1440 k.), vagy ha az angyalnak – rendszerint szintén semleges magatartású – kis angyalok segédkeznek (*Hans Memling*, New York, 1482), vagy a levegőben röpködnek, sőt az sem, ha az illusztrációszerűen ábrázolt jelenet alatt imádkozó szentek vagy adományozók láthatók (*Pedro de Cordoba*, 1475).

Mielőtt visszatérnénk az üdvözlés irányításának további tárgyalására, meg kell említenünk néhány olyan szélsőséges esetet, amely megzavarhatja ítéletünket. Különös alkotás például *Niccolo Pisanónak* a pisai Battistero szószékére készített márványtáblája (1260), amelynek relief-csoportjában több jelenetet szerkesztett egybe, így a Szent Család, a betlehemi jászol, a születés, a kis Jézus fürdetése és a pásztorok érkezése eseményét. A zsúfolt tömegábrázolás ellenére mégis fölismerhető egy épület-homlokzati háttér előtt az üdvözlés két főalakja, ahol az angyal üdvözlő gesztusa biztossá teszi a jelenet irányítá-



6. Az úgynevezett Oelhafen-Pfinzing-epitáfium a nürnbergi Sebaldustemplomban, 1520–30. Jóformán minden attribútum szerepel a képen, alul pedig a donátorok láthatók.



7. Interieurben ábrázolt Angyali üdvözlés Ingolstadtban a főoltáron, 1572. Gondolatban nemcsak az Atyaisten, hanem a születendő Gyermekek is megjelenik a képen. Bőséges attribútumok: kézimunkakosár, virágváza stb.

sát is. Nem ilyen szerencsés a sienai szószék hasonló bonyolultságú, de a látogatást tartalmazó szószéktáblája, mert nehéz kiválasztani a két személy közül a fiatalabb Máriát. Zavarba ejt a párizsi Liber Floridus miniatúrája, ahol az üdvözlés határozott ismérvei mellett a Gyermekek már ott van az anyja ölében. Vannak képek, ahol elterelheti a figyelmet, hogy Mária virágot ad egy kísérő gyermek-angyalknak (*Antoniazso Romano*, Róma, 1480 k.), illetve könyvét (talán saját imakönyvét?) átnyújtja Gárielnek (*Federico Barocchi*, Budapest, 1550 után).

A reneszánszban az Annunciata-képeken mind többször megjelenő Atyaistent a szokásos emberi formában ábrázolják, de mégis jelzik – például felhővel vagy angyalkarral –, hogy csak szimbolikus értelemben van jelen. Látható azonban néha teljesen reális, antropomorf alakban és viselkedéssel is, mint például *Piero della Francesca* arezzói nagy oltárképén (1459–66), amelyen a szakállas, ősz öregúr egy ház hiányzó falszakasza fölött személyesen megjelenik és szeretettel figyeli a házban lefolyó eseményt (8. kép). Egészen különös „polgári” megoldással szolgál *Filippino Lippi*, akinek a római S. Maria Sopra Minerva Carafa-kápolnájában látható Üdvözlés-képén Aquinói Szent Tamás az esemény közben bemutatja Máriának Oliviero Carafa ciszterci szerzetest.



8. Piero della Francesca freskója Arezzóban, a San Francesco templomban, 1459–66. A hármaskompozíció nem zavarja a főcselekmény jobbra irányuló hatását.

Ez a profán megoldás legalább annyira szokatlan, mint Gerolamo di Giovanni (London, 1473) egyébként hagyományos Angyali üdvözlétén a középső oszlopon álló meztelen szobrocska. Egyéb – esetleg szimbolikus jelentőségű – állatok (kutya, macska, galambok) jelenléte nem zavar.

A különleges megoldások egyik markáns megjelenítése Molnár C. Pál grafikája 1926-ból, Keleti Artúr Angyali üdvözlés című verseskötetének címlapján (9. kép). Mária a képnek csaknem teljesen a bal oldalán áll, és jobbra tekint. Baloldalt nem Gáriel jelenik meg, hanem maga a Szentlélek galamb alakjában. Az egyedi ötlet és megoldás az angyal nélkül is, és a jobbra tekintés ellenére a balról jobbra irányuló történést szemlélteti.

A ritka különleges megoldástól eltekintve a dráma mindig a két főalakra összpontosul. A külsőségektől függetlenül a lelki szereposztás óriási különbséget érzékeltet az elmélyült, nyugodt, statikus jellegű Mária és a dinamikus, szinte rohanva vagy lihegve érkező Gáriel arkangyal között. A hangsúly a statikus és dinamikus szerep különbségén van! Az előbbi személy rögzített helyén áll, térdel vagy ül, a másik ehhez képest megérkezik: a múltból, a távolból, az ismeretlenből. Küldetés-

sel jön, beszélni kezd. A szöveg sokszor szalagról is olvasható: éspedig balról jobbra. Hogyan jöhetne tehát másképpen, mint balról jobbra. Legalábbis a jobbkezes, jobb irányban író és gondolkodó néző számára.

Ez most itt a fontos. A helyzet világosan megköveteli az irányt. Még sokkal inkább, mint a látogatásnál, vagy a legtöbb eddig említett példában. De vajon a hír mindig balról érkezik? Legkevésbé sem. Általában 83–87%-ban találtam így. Nagyjából ennyi (vagy valamivel kevesebb) a bal oldali agyféltekéjükben fejlettebb és jobbkezes emberek aránya is. Lehet ez véletlen?

A statisztika

Az első lajstromozott művünk a római Sta Maria Maggiore bizánci mozaikja (432–440). A ravennai Pignetta-szarkofágot nem láttam, Maximianus érsek trónusát is csak rossz reprodukcióból ismerem (6. század). Érdekes, hogy az első példán az angyal – várakozásunkkal szemben – éppen jobbról érkezik. Számunkra ez azért megnyugtató, mert világosan cáfolja, hogy az ábrázolás irányítása bármennyire is kötött lett volna jobb felé. További érdekes példa, hogy Albertinelli balról érkező angyallal megfestett két főalakját (1510) Andrea del Sarto gyakorlatilag lemásolta (1511–12), azonban a jelenet irányát megfordította.

A további 6. századi példáink (Parenzo, Róma, Ravenna), például a megmaradt elefántcsont-relief az érsek széktámláján, a balról érkező üdvözlő angyalt mutatják be. Később, a közép- és újabb kori ábrázolásokban to-



9. Molnár C. Pál illusztrációja 1926-ból. Keleti Artúr: Angyali üdvözlés című verseskötetének címlapja. Különössége, hogy az angyal nincs is a képen, az irányítás mégis meggyőző.

vábbra is találkozzunk mind a kétféle megoldással, de túlnyomó részben balról érkező GábrIELLEL.

Célunk nem művészettörténeti tanulmány (erre nem is vagyunk hivatottak), mégis vissza kell térnünk a keleti befolyásra, amely a képrombolás miatt a korai középkorban a nyugati egyházban is éreztette hatását, például a „szegények bibliájának”, vagyis a hitvilág falakon ábrázolásának megítélésében. Talán ezért is kevés a 13. század előtti adat. [21, 22] Az áttörést – mint említettük – a gótikus katedrálisok (St. Denis, Chartres, Laon, Párizs, Reims, Amiens) hozták meg, és ennek szellemében eleinte lassabban, később szinte ugrásszerűen Európa-szerte megszorodtak a Mária-ábrázolások. A 13. században 34, a 14.-ben 150, a 15.-ben pedig 362 biztosan azonosított Angyali üdvözlés tárgyú képet, szobrot vagy más művészi alkotást találtunk. Az alkotások gyakorisága innen kezdve csökken, kevesebb a templomi ábrázolás és az önálló művek is megjelennek. A 16. században 169, a 17–20.-ban pedig együttvéve csak 90 a föllelt műalkotások száma.

Azért is nehéz volna ezekre menő üdvözlési példát összeszednünk, mert vitathatatlanul a Madonna-ábrázolások alkotója a Mária-kultusz művészi megnyilvánulásának 70–80%-át. Gondoljunk például a vladimiri típusú szomorú Máriákra, de hivatkozhatunk arra is, hogy például Raffaelónak egyetlen „üdvözlés” és ugyancsak egyetlen „látogatás” mellett 46 egyedüli vagy többalakos Mária-ábrázolása készült. Hasonló aránytalanság más művészeknél is előfordul. Erre készítettem rövid összeállítást a Klassiker der Kunst-sorozat [23] alapján.

Ezekre menő példa fölkutatására azonban nincs is szükségünk: az átvizsgált 845 adat akár az $N = 600\,000$ alkotásra érvényes statisztikát nagyjából 2%-os pontossággal írja le. Talán ennyi Annunciáció-ábrázolás nincs is.

Ezzel kapcsolatban még két megjegyzést kell tennünk. Az egyik, hogy mindig örültem, ha ellenkező irányítású alkotás került a kezembe, mert biztos hogy a túl magas százalékarányú jobbra irányítás éppen alap gondolatunk értelmében nem valószínű. A másik megjegyzés, hogy vigyázni kell: a rendelkezésre álló monográfiák és múzeumi katalógusok elsősorban a quattro- és cinquecento műalkotásait tartalmazzák. [24] Ha tehát további művek beszámításával kívánjuk az anyagot bővíteni – mint ahogy ez meg is történt –, elsősorban ezek az adatok fognak gyarapodni. Márpedig ebben az időben találhatók tömegével a jobbra irányuló ábrázolások, ezek előnyben részesítése pedig ellentmond a mintavételi szabálynak. Az enyhe eltolódást jól mutatja a kutatás három fázisának eredménye. Az idézett közleményben [1] 250 adatot dolgoztam föl, a lektorálásra átnyújtott szöveg 382 adatról készült. Ezekre 83,2%, ill. 83,8% volt a balról jobbra irányítás előnye. A felkért átnézéskor a második változat adatmennyisége kevésnek és egyoldalúnak találtatott. Az egyik megjegyzés a pótlásra vonatkozólag „épületplasztikák és miniaturák hiánya” volt. Most, hogy ezek figyelembevételével és az adatszám több mint kétszeresére növelésével 845 tételt ismerünk, a bal–jobb irány előnye 86,15%-ra változott.

Visszatérve a történelem során csökkenő számú egyházi tárgyú megjelenítésekre, az ok részben világos. A nagy középkori vallásos föllendülés után világi jellegű témák kezdenek uralkodni. Sok a portrérendelés, és az olajfestés föltalálása óta gyorsabban lehet kielégíteni a gazdagodó polgárság igényeit. A főúri, városi és polgári megbízatások már fölülműlják az egyháziakat. Más rész-

ről a reformáció idején purista irányzat veszi kezdetét, nem tartják kívánatosnak a díszes oltárok és oltárképek beállítását a templomokba, sőt a meglévőket sok helyen nem is tartják meg. Az új megrendelések száma gyökeresen csökken. Fontos azonban, hogy a hagyományos attribútumok ábrázolása tekintetében nem következik be jelentős változás, főként pedig, hogy továbbra sincs előírás vagy kötöttség az iránytartás tekintetében. Any nyiban azonban mégis történik változás, hogy növekszik a jobbról érkező üdvözlő angyalok arányszáma, sőt, akadnak művészek, akik csak így képzelik el az üdvözlést (*El Greco*, 1600 körül, 10. kép). [23, 24]

Az attribútumokról csak azért kell még beszélnünk, mert kétes esetekben útbaigazítást jelenthetnek. Olyankor például, ha csak az egyik alak maradt meg, a gesztusból és az attribútumokból tudunk a témára és az irányra következtetni. Más esetekben az elveszett rész a korábbi állapot ismertetéséből rekonstruálható. Egyedül maradt angyalszobrok esetén eldönthető, hogy csak hódoló angyalról, vagy az üdvözlést hozó GábrIELRŐL van-e szó. Ha a pálcá, lilium vagy pálmaág megvan, a tartás vagy nézés irányából következtetni lehet a jelenet irányára. További attribútum lehet a virágos váza, amely eldöntheti, hogy nem a pásztorok értesítéséről, hanem az isteni üdvözlés átadásáról szól a csonka alkotás. Még így is maradt kérdőjeles eset: eddig 10–12 fordult elő. Ezekből néhányat ki is hagytam. A magdeburgi dómban GábrIEL és Mária különálló szobra (1240–50) nem eredeti helyén áll, mindketten szembenéznek velünk, ezért úgy is elfogadható a kapcsolatuk, ha a két szobrot megcseréljük. A helyükön maradt kapuszobrok megítélésében ez a dilemma nem szokott kísérteni.

Fölmerülhet az a kérdés is, hogy a jelenetbe bekerült idegen alakok meddig nem tekinthetők zavarónak. A megemlített példák között is voltak figyelmet elvonók, például *Filippino Lippi* Carafa-témája. De az irányítás megállapítását ez sem zavarta. Az sem baj, ha a két személy a képszerkesztés miatt távolra kerül egymástól. *Domenico Veneziano* Cambrigde-ben (Harvard Egyetem) őrzött, 1445 körül készített képén mintegy 6 méterre becsülhető ez a távolság. Hosszanti alakú predellákon esetleg el is veszhetne a személyek közötti kontaktus, ezért a művész térkitöltő alakokat szokott a képbe komponálni. Ezeket a széleken helyezi el, mint például *Perugino* tette a városa képtárában őrzött, 1518-ban készített, aránytalanul hosszú predelláján, ahol a két szélen 2–2 tértlenkedő angyalt helyezett el, így a két fő személy közelebb kerülhetett egymáshoz.

A templomok diadalívén ábrázolt falfestmények, valamint az oltárok két oldalán elhelyezett szoborpárok szintén távolra kerülnek egymástól, azonban a kompozíció összefüggése ilyenkor sem vitatható. Nehezebb a gótikus szárnyasoltárok kis kiálló háromszögű csúcsain – néha 3–5 méterre eltávolodó képek összefüggésének megtalálása vagy a templom bejáratu kapuja fölött egymástól 10–14 méter távolságban elhelyezett szoborfülkékben található üdvözlési személyek kapcsolatának megállapítása (*Agostino di Duccio*, Perugia, S. Bernardino, 1461).

Más esetekben, amint egyes képeink is szemléltetik, csaknem testközbe kerülnek a szereplők. Egy Krakóban (Wawel, Fájdalmas Mária oltára, 15. század vége) található oltárképen a két személy egymás mellett térdel. Az attribútum is kevés, de GábrIEL fölülvassa az üdvözlő levelet, amit a tőle kissé jobbra és hátrább látható Mária áhítattal vesz tudomásul. A jobb felé irányítás itt is két-



10. El Greco hat üdvözlési képe közül a Budapesten őrzött változat, 1595–1600. Gáriel valamennyi képen jobbról érkezik.

ségtelenül megállapítható. [25] Az Annunciációnál a község tehát nem okoz fölismerési gondot, főleg az angyal szárnya miatt. A Vízitációnál azonban ez a fogódzó nem létezik, a két személy gyakran összeölelkezik, s így pontos meghatározásukat csak az arcukkal kifejezett körülönség döntheti el. Ebben sokszor van bizonytalanság. Egyébként szárnyasoltárokon a két téma gyakran egymás mellett vagy egymás közelében található (11. kép), s ilyenkor érdekes megfigyeléseket tehetünk az irányítás változatosságával kapcsolatban. Erre később még visszatérünk, de itt említjük meg *Girolamo del Pacchiának* a sienai képtárban őrzött érdekes alkotását (1518). A nagyméretű oltárképen az üdvözlés jelenete az előtér két szélén látható, míg a háttérben Mária és Erzsébet találkozik. Ezúttal azonban nem ölelkeznak, hanem kezet fognak! Egyébként mindkét jelenet balról jobbra irányul (12. kép). [26]

Szólnunk kell az alkotások datálásáról is, mivel tézisünket az idő függvényében vizsgáljuk. Kevés az olyan kép, amely szignatúrával is és évszámmal is el van látva. Ezeket az adatokat a könyvek közlik. Más esetekben maguk a művészettörténészek is gyakran kényszerülnek megmondolásra, sőt becslésekre. A pontos keletkezési adat számunkra nem is fontos, megelégedhetünk 30–50 éves pontossággal. Adatainkat általában 50 éves szakaszokban foglaltam össze, az eloszlási tábla (I. táblázat) is így készült.

Az anyag nagy részét könyvtárakban, kisebb hányadát múzeumok és templomok látogatása útján gyűjtöttem össze. Megismétlem, hogy minden darabot vizuálisan ellenőriztem és egyetlen észrevett vagy föllelt adatot sem hagytam ki az összeállításból. Ebben kivétel csupán az iniciálék kezelése, mivel ezekben az írás iránya miatt mintegy 20:1 arányban jobbra tartók az illuminációk. Visszautalhatunk a korábbi [7–13] idézetekre. Itt említem meg, hogy *Zanobi Strozzi* (Firenze, San Marco kóruskönyve, 1445) általában már „híresnek” mondott „R” kezdőbetűjét (két helyen is) találtam arra ritka példának, amely az üdvözlést balra irányított formában ábrázolta. Az ügyes megoldásban Mária került a betű két alsó szára közé, és akkor az angyal már csak jobbról jöhetett. A szellemes fogás még K esetén volna alkalmazható, illet azonban, a latin nyelvűség okán, egyelőre nem találtam.

A földolgozott művek 57%-a táblakép, oltár, ikon, 24%-a falfestmény (freskó, szekkó), mozaik, üvegeablak, miniatúra, grafika, végül 19%-a szobor, dombormű és



12. *Girolamo del Pacchia* oltárképe a sienai *Sto Spirito* templomból, 1518. A két fontos jelenet közös képi ábrázolása; mindkettő jobbra irányul.

iparművészeti alkotás. A 12 „bizonytalan” adat közül 8 nagy valószínűséggel jobb felé irányuló üdvözlés töredéke vagy egyalakos maradványa, 2 azonban fordított irányt valószínűsít. A maradék kettőt kihagytam.

Az I. táblázat adatai önmagukért beszélnek, néhány megjegyzés azonban kíváncsokhoz. Az 5–13. század közötti anyag az egésznek 8,6%-át teszi ki, a jobbra tartás aránya ezen belül 83,6%-os. Ez nagyjából éppen az ideálisnak tartott arány az emberiség jobbkezességi dominanciájában. Az adatok száma ugyan kevés valamely határozott állítás megköveteltására, de ne felejtjük el, hogy ebben az időszakban az összes előforduló adat is nagyon kevés. A bő termésű középső időszak 1300-tól 1550-ig tart. Korábban már indokoltam, hogy miért ezeket a határokat választottam ki. Az összes adat 74,7%-a tartozik ide. Magam is meglepődtem a bal–jobb irányítás arányának (90,6%) ennyire magas értékén. Az alapgonddal fejezetében behatároltuk, hogy az agyi aszimmetria alapján 65% és 89% jobb irányítási adatokat várhatunk el gyűjtésünk eredményeként. A választott történeti szakaszban az arány a felső határt meghaladja. Ez persze nem baj, mert a korszak kiválasztása is önkényes, vagyis nem teljesül a véletlen kiválasztás elve. Viszont nagyon fontos tapasztalati eredmény, hogy egyes korszakokban erősebben érvényesülhet a jobb felé irányítás kényszere. Ha a 15. század második felének eredményét külön számolnánk ki, egyenesen 94,2%-ot kapnánk.

Végül a 16. század közepétől máig tartó korszak éppen az ellenkezőjét produkálja az előbbi szélsőségek. A



11. Részlet a västerasi (Svédország) katedrális Mária-oltárából. A predella-sor két első faragványpárja a bal oldalon. Mind az üdvözlés, mind a látogatás jobb irányítású.

I. táblázat

Az Angyali üdvözlét-ábrázolások összesített adatai

Időszak	Táblakép Oltár Ikon	Falfestmény Mozaik	Üvegablak Miniatura Grafika	Szobor (márvány, kő, fa)	Dombormű (kő, fa, majolika)	Iparműv. munka	Irányítás jobb felé	Irányítás bal felé	Összes talált alkotás
5-6. század	1	8	1	–	5	4	15	4	19
12. század	2	6	2	3	4	3	17	3	20
13. század	9	7	4	5	6	3	29	5	34
14. század/1	31	8	9	8	3	9	65	3	68
14. század/2	42	10	12	9	6	3	76	6	82
15. század/1	93	11	35	9	6	1	135	20	155
15. század/2	128	8	43	12	13	3	195	12	207
16. század/1	74	5	10	15	3	2	101	18	119
16. század/2	42	2	1	3	2	–	34	16	50
17. század	37	3	1	2	3	2	30	18	48
18. század	18	1	–	2	1	–	16	6	22
19–20. század	13	3	3	1	1	–	15	6	21
Összesen	490	72	121	69	63	30	728	117	845

II. táblázat

Korszakokra eső százalékos eloszlások

Korszak	Összes adat	%-os aránya	Jobbra tartók és balra tartók aránya	Százalékos eloszlás
5–13. század	73	8,6 %	61 : 12	83,6 % – 16,4 %
A trecentótól a reformációig	631	74,7 %	582 : 59	90,6 % – 9,4 %
16. század/2 – jelenkor	141	16,7 %	95 : 46	67,4 % – 32,6 %
Összesen	845	100 %	728 : 117	86,15 % – 13,85 %

teljes anyag alig 17%-át tartalmazó számadatok 67,4%-os jobbra irányítást eredményeznek. Ez egyébként nem esik az alsó határként várható 65% alá. A főlvázolt összefoglalás számszerűen a II. táblázatban található meg.

Néhány talány

A kötelezően balról érkező angyal ikonográfiai indoklását már az első példával (S. Maria Maggiore) kapcsolatban elvetettük. Magát az irányítást nem tekinthetjük különleges attribútumnak. Egyébként, hogy mennyire nem voltak kötelezők a nyugati ábrázolásban még a szokásos kísérő jelek vagy eszközök sem, arra szép példa a 3. kép, ahol Mária oldalán attribútum nem látható, legföljebb csak föltételezhető (a könyv).

Elképzelhető azonban egy jól ismert pszichológiai-esztétikai magyarázat a balról jobbra irányításra. Említettük, hogy a történeti eseményeket sorrendben rögzítő képsorok az európai írási szokások miatt balról jobbra haladnak, így a bibliai történetek is, például: Teremtés, Bűnbeesés, Kiűzetés a Paradicsomból. Természetes, hogy Mária történetének időszori ábrázolása szintén a szárnyasoltár bal oldalán kezdődik. Például sok 1500–1520 körül készült, festett, faragott szárnyasoltár tábláinak alsó sorában, erre volt példa a 11. kép. Mária életének ikonográfiai programja nagyon általánosan és sohasem kötelezően így alakul: üdvözlét, látogatás, születés, királyok vagy pásztorok hódolata, egyiptomi menekülés, a keresztt alatt, Pietà, Mária halála. Ezek közül – mindig tudatos kiválasztással – csak néhány részlet kerül az oltártáblákra. Igen nagy százalékban az egyes ábrázolások jobbra irányítása is kimutatható. Az első két téma mellett, ahol Gábiel, majd Mária tart balról jobbra, föltűnő a királyok érkezése, főként pedig az egyiptomi menekülés ugyanilyen értelmű irányítása.

Bár maga ez az időrendiségi sorozat is erősíti a balról jobbra gondolkodás elképzelését, az is ismert esztétikai elv, hogy mozgó alak ne „kifelé távozzon” a képből, hanem a kép „belseje felé tartson”. Ez a probléma statikus esetekben föl sem merül, de ahol a mozgás iránya is mond valamit, tehát például az érkező Gábielnél valóban lényeges lehet. Ennek a logikus gondolatnak azonban számos ellenpéldája van. P. Cavallini S. Maria Trastevere-beli mozaikján, Veit Stoss krakkói főoltárán és néhány más helyen a kép bal oldalon van, az angyal mégis jobbról érkezik, viszont számos jobb oldali képen vagy domborművön megmarad a hagyományos balról érkezés. (Ezekben az esetekben az angyal a képből „kifelé” megy!) Még fontosabb, hogy a középső oltárképeken és az egyedülálló keretes képeken, ahol nincs efféle irányítási kényszer, szintén dominál a balról érkező Gábiel. Azonban ebben is van néhány ellenpélda.

A két legfontosabb témát tovább elemezve, hivatkozhatunk Melchior Broederlam dijoni alkotására, aki egyetlen képen ábrázolja a két jelenetet. Mária, szerepének természetes alakításával, az üdvözlétkor jobb oldalt áll, de a látogatáskor már balról érkezik. Viszont az ellenkezőjére is ismerünk példát. Az erdélyi Erzsébetváros örmény-katolikus templomának Szent Anna-oltárán a márványfaragású üdvözlét is és a látogatás is jobbról balra irányított. A kassai dóm főoltárának Mária-ciklusa (1474–1477) ugyanígy ábrázolja a két jelenetet, ezzel szemben ugyanabban a templomban a Mária látogatása-oltáron (1516) mindkét történet jobbra irányul. A két közeli évszám jól igazolja az irányítás teljesen szabad

választását. Egészen különleges a bártfai Születés oltára predellája, ahol a látogatás bal, az üdvözlét jobb szélre került, mindkettő befelé halad, így éppen az üdvözlét lett balra irányuló. Majdnem pontosan ugyanebben az időben (1518) készült a 12. képen közölt festmény, ahol mindkét jelenet ugyanabban a környezetben játszódik le, és mindkettő bal–jobb irányítású.

A számadatok táblázatából még egy különleges jelenségre figyelhetünk föl: a 17. századtól kezdve a fordított, jobbról balra irányítás számadatai megszorognak. Érdekes módon két művész van, aki csak ilyen irányú üdvözlétket készített: *Rubens* kettőt, *Greco* pedig hatot. Az utóbbiak a Barcelonában található kisméretű vázlat két-féle megoldású későbbi változatai. Az egyik csoportban csak a két személy és a galamb van jelen. Ilyen a budapesti, amely csaknem pontosan azonos a jóval nagyobb méretű clevelandivel. A másik fajta megoldás fölső harmadában égi jelenet látható. Letisztultabb a valószínű utolsó változat, ahol az attribútumok jóformán teljesen eltűntek, az angyal nem felhőn, hanem a kőpadlón jár. Ezen szintén van égi jelenet is. Mind a 6 kép balra irányított. Az amúgy is talányos festőként ismert *Greco* viselkedése ebből a szempontból is figyelemre méltó. Ő egyébként a látogatás irányát szintén így értelmezte. Igaz, hogy korábban is voltak művészek, akik ilyen képeket festettek vagy ilyen domborművet, szoborpárt alkottak jobb oldali angyallal (*Andrea della Robbia* híres La Verna-i majolikája), nyilván a változatosság érdekében. Viszont a másik végtel *Fra Angelico*, aki tanítványai-val együtt 11 képet festett az üdvözlétről, mindig balról érkező hírhozó angyallal. Ezek az 1430–40-es évek klasszikus formái megoldásai, ahol a Madonna mozdulatlan nyugalma döntő tényező. De már *Simone Martininél* (Firenze, 1333) Mária kissé szabadkozik, a merevség tovább oldódik *Leonardónál*, ahol a szemben ülő Mária meglepődik, majd válik a század vége felé mozgalmassabbá *Lorenzo di Credinél*, később *Tizianónál*, ahol Mária hirtelen megfordul, valamint már korábban *Botticellinél*, ahol szinte visszahőköl. Mindez azért említendő meg, mert a mozgalmasság immár nemcsak az angyalt jellemzi, hanem a korábban egy helyben tartózkodó, nyugodt Máriát is. Mindez gyöngíti az irányítás korábbi egyoldalúságát és el kellett, hogy vezessen a szeszélyesen röpdülő, barokkosan felhőkből előtűnő, és akár jobbról leszálló angyali érkezéshez. Talán nem is annyira *Greco* különleges egyéniségét jelzi a 6 „ellenkép” [27, 28], hanem a barokk egyik követelményének megvalósítását. (Mégsem csodálkoznánk, ha egyszer kiderülne, hogy *Greco*-nak nemcsak különleges látása volt, hanem talán bal kézzel is festett).

A barokk mozgalmasság mégsem indokolhatja az irányítás – akár tudatalatti – megfordítását. Hivatkozhatunk például *Tintorettonak* a velencei Scuola di San Marcóban látható, csapongóan szélsőséges, a barokk minden fogását bőven alkalmazó hatalmas képére, amelyen az angyal a szó szoros értelmében áttöri a falat, Mária pedig valósággal megretten a jelenségtől – az angyal mégis balról érkezik. Ez a kép *Greco* üdvözléti képeivel közel egy időben (1590–94) készült.

A „barokk” magyarázat helyett talán indokoltabb a manierizmustól való elszakadást ösztönző hatásra gondolni. Az 1600 körüli sok fordított irányítás után ugyanis újra visszaállt a régi arány – kivéve talán az ortodox (pravoszláv) példákat. [29]

Fölmerül az emberben egy olyan gondolat is, hogy a reformáció újszerű szemlélete is hatással lehetett a jobb-

ról érkező Gábiel sűrűbb előfordulására. Bár nincs különösebb jelentősége, de megemlítem, hogy Comenius 1685-ben Sárospatakon írt *Orbis sensualium pictus* című enciklopédiájában a „keresztyén vallás” címszavának hat fametszet-illusztrációja az Angyali üdvözléssel kezdődik, és az angyal itt is balról érkezik. Sárospatak református központ jellege nem erősíti meg azt az elképzelést, hogy a hitújítás gondolatvilága az irányváltoztatást befolyásolta volna.

Visszatérve az ortodox egyház ikonosztázaiknak 18–19. századi példáira, ahol szintén előszeretettel fordítják meg az üdvözlés irányát, megkísérélhetünk rá gyakorlati magyarázatot adni. Az ortodox templomokban az üdvözlő rendszerint az úgynevezett királykapu két szárnyára kerül és talán a bal oldali kapuszárny szerepe vagy fontossága indokolhatja ott Mária helyét(?). A Szűznek ilyen arányú bal oldalra helyezése azonban csak a magyar anyagban volt tapasztalható, a bolgárban nem. Az is igaz, hogy szerb és orosz templomok belső képeiből csak kevéshez jutottam hozzá. Ezt a kérdést még nem tudom megnyugtatóan lezárni.

Mentségek

A megvizsgált 845 művészi alkotás teljes dokumentációs anyaga a dolgozat terjedelmének mintegy háromszorosa. Ennek közlésétől természetesen el kell tekintenünk. Némi ellensúlyozásképpen hivatkoztam a szövegben több közismert alkotásra és mintegy 80 művész példaként idézett munkájára, legtöbb esetben közelve a mű őrzési helyét, dátumát, vagy valamilyen jellegzetességét. Illusztráció tekintetében tovább kellett szűkítenem a lehetőségeket. A képek nem a legfontosabb és legismertebb alkotások, de egy-egy jellegzetességre rámutatnak. Készakarva nem az előfordulási arányoknak megfelelő a példák száma, a helyes arányok a táblázatokon tanulmányozhatók. Ugyancsak kínosan rövidíteni kellett az irodalmi hivatkozások jegyzékét. Az összes megemlített eset, példa és megjegyzés teljes hivatkozási anyaga mintegy 250 könyv, múzeum és templom lett volna. Ennek azonban csak az említett teljes dokumentációs anyaggal együtt lenne értelme. Meg kell maradnunk annak elfogadása mellett, hogy a felvetett kérdésekre a táblázatokban közölt adatok adnak választ. Kíváncsinos volna azonban a kételkedőknek valamely más kiválasztott témával hasonló részletes statisztikát készíteni.

A téma újdonsága és több tudományterületet érintő átfogása miatt a gondolat fölvetéséről, a használt módszerről és a közben elért eredményekről több szaktudóssal konzultáltam. Közülük meg szeretném köszönni Ádám György (ideg- és agyfiziológia), Halász László (pszichológia), Aradi Nóra és Marosi Ernő (művészettörténet)

és Újfalu József (zeneesztétika) támogató és javító megjegyzéseit. Nem hagyhatom említés nélkül azt sem, hogy hálás vagyok a folyóirat szerkesztőségének, amiért a szokatlan témafölvetésű gondolat és a bizonyításával kapcsolatos érvek és adatok közlésének helyt adott.

Összefoglalás

Célkitűzésünk annak a tézisnek bemutatását igyekeztet szolgálni, hogy a balról jobbra haladó írás, valamint a történetek időbeli jellegének balról jobb felé való érzékelése nem két, egyenlő szabadságú választás eredménye, hanem határozott iránykitűntetés. Olyan iránykitűntetés, amely az emberi agy aszimmetrikus szerkezetéből és az ennek következtében tapasztalható gondolkodásbeli aszimmetriájából adódó idő- és tér-kapcsolatot jellemző természetes tulajdonság. Mivel azonban az emberiségnek csak bizonyos hányadára, de nem minden emberre érvényes az agynak ez a különleges tulajdonsága, csak akkora arányban várhatjuk a cselekmények jobbra irányuló gondolkodásának és ábrázolásának dominanciáját, amilyen arányban ez az agyi sajátosság az emberiség összességében kimutatható. Mivel a pszichológiai vizsgálatok a „jobbkezesek” arányát 80–85%-ra teszik, továbbá az agyi aszimmetria más tulajdonságait szélső esetekben 65–89%-ra értékelik, tézisünk alapján azt várhatjuk, hogy a dinamikus jellegű kétszemélyes jelenetek képi ábrázolásának irányválasztása is ilyen arányokban fog jobb felé alakulni.

A legalkalmasabb példának részben a történet határozott értelmezése, részben a föllelhető adatok igen nagy száma miatt az Angyali üdvözlést választottuk. A megvizsgált 845 alkotás 1500 év európai festészeti, szobrászati és más művészeti ágának termését fogja össze. A teljes anyagra 86,15% jobbra irányuló arányt mutattunk ki. Ezen belül a kezdetektől a trecentóig 83,6%, a trecento és a reformáció közti időszakra 90,6%, végül az utolsó 400 évre 67,4% előnyt lehetett kiszámítani. A túl alacsony utolsó adat csak az első pillanatban látszik zavarónak, ugyanis figyelembe kell vennünk, hogy a teljes áttekintett anyagnak csak a 16,7%-át érinti. A megfigyelt tendencia mégis elgondolkodtató, és ezért megkíséreltünk néhány valószínű indokollással szolgálni. Egyébként ugyanennyire szélsőséges a középső időszak magas értéke is, amely még a várt felső határt is meghaladja. Erre a szakaszra viszont az összes anyag háromnegyed része esik. Ezeket a belső ingadozásokat indokolni és vitatni lehet, de az semmiképpen nem vitatható, hogy a megoldások döntő többsége igazolja a gondolkodásunk időbeli és térbeli jobbra irányulásának dominanciáját.

Tarnóczy Tamás

IRODALOM

A szövegben idézett művek felsorolása után; melyekre a jegyzetszámok hivatkoznak, néhány fontosabb általános forrásmunkát említünk meg:

1 Tarnóczy T.: Az angyal üdvözlése. Pszichológia 13. 1993/3, 421–428.

2 Barry, Sir G. et al.: Communication and Language. New York 1965

3 Ádám Gy.: Érzékelés, tudat, emlékezés. Budapest 1976
4 Forsmann, W. G–Heym, Chr.: Neuroanatomie, 3. Aufl. Berlin etc. 1982

5 Kimura, D.: Left-right differences in the perception of melodies. Quart. J. Exper. Psychol. 16. 1964, 355–358.

6 Kimura, D.: Some effects of temporal damage on auditory perception. Canada J. of Psychol. 15. 1961, 156–165.

7 Vaggagini, A.: La miniatura fiorentina (nei secoli XIV e XV). Milano–Firenze 1952

8 Santoro, C.: Codici miniaturi della Biblioteca Trivulziana. Milano 1958
 9 Dalli Regoli, G.: Miniatura pisana del trecento. Vicenza 1963
 10 Salmi, M.: La miniatura Italiana. Milano 1966
 11 Radocsay D.: Francia és németalföldi miniatúrák Magyarországon. Budapest 1969
 12 Meiss, M.: The Limbourgs and their Contemporaries. London 1974
 13 Meiss, M.: French Painting in the Time of Jean de Berry. London 1968
 14 Weidle, W.: Mosaici Paleochristiani e Bizantini. Milano-Firenze 1954
 15 Holy Image – Holy Space (Icons and frescoes from Grece). 1988–1990
 16 Late Antique and Byzantine Art. Victoria and Albert Museum, London 1963
 17 Humfrey, P.–Kemp, M.: The Altarpiece in the Renaissance. Cambridge etc. 1990
 18 Rados J.: Magyar oltárok. Budapest 1938
 19 Radocsay D.: Gótikus festmények Magyarországon. Budapest 1963
 20 Radocsay D.: Falképek a középkori Magyarországon. Budapest 1977
 21 Matt, L. von: Biblioteca Apostolica Vaticana. Köln 1962
 22 Bourguet, P. du, S. J.: Die frühchristliche Malerei. Gütersloh 1965

23 Klassiker der Kunst kiadványsorozat I–XXVIII. kötetek. Stuttgart–Leipzig–Berlin 1905–1921
 24 Marle, R. van: Italian Schools of Painting I–XVI. Martin Nijhoff Edit. 1932–1937
 25 Otto–Michalowska, M.: Gótikus táblaképek Lengyelországban. Budapest–Varsó–Berlin 1982
 26 Torriti, P.: La Pinacoteca Nazionale di Siena (XII–XV e XV–XVIII sèc.) Monte di Paschi di Siena. Genova 1977
 27 El Greco. Phaidon, London 1938
 28 El Greco en Toledo. Forma y Color 46. Granada é. n.
 29 Beke G. L.–Gáspárdy A.: Magyarországi orthodox templomok, ikonosztázok. Budapest 1984

Általános irodalom:

Handbuch der Kunstwissenschaft (középkori és reneszánsz kötetek). Wildpark–Potsdam 1924–1927
 Hamann, R.: Geschichte der Kunst von der altchristlichen Zeit bis zur Gegenwart. Berlin 1955
 Művészeti Lexikon (szerk.: Zádor A.–Genthon I.) I–IV. Budapest 1964–1968
 B. Nagy Margit: Stílusok, művek, mesterek. Bukarest 1977
 Lexikon der Christlichen Kunst. Themen, Gestalten, Symbole. Freiburg/Br. 1982

FORCE OF CHOOSING DIRECTION IN THE WORKS OF FINE ARTS ON EXAMPLE OF THE ANNUNCIATION

The aim of the physicist-psychologist author is to illustrate the following thesis on art historical examples: the direction of handwriting progressing from left to right and the perception of temporal character of actions going the same direction, are not a result of selection from two alternatives with equal chance, but a distinct preference of direction. This choice of direction is a natural feature describing the connection of time and space which derives from the asymmetrical structure of the human brain and the thus following asymmetry in cogitation. Whereas this special feature of the brain is true of only a certain part of mankind, but not of all people, we can expect the dominance of cogitation and depiction of actions directing towards the right only in so large proportion, as this brain characteristic can be proved in all of mankind. Whereas the proportion of "right-handers" is estimated to 80–85%, moreover the other characteristics of brain asymmetry in extreme cases are valued to 65–89% by the psychological tests, we can expect on the basis of our thesis that the choice of direction at pictorial representation of scenes of dynamic character of two persons, will show the proportions told above.

As a most suitable example, we chose the subject of the *Annunciation*, because of the exact interpretation of the story and partially of the large number of data available. The examined 845 works were collected from painting, sculpture and works of other branches of art produced throughout fifteen centuries. In case of the whole selected material a proportion of 86,15% directing towards the right was demonstrated. Inside of this the following proportions of preference could be figured out: from the beginnings to the Trecento 83,6%, between the 14th century and the Reformation 90,6%, finally in the last 400 years 67,4%. The too low last data could seem to be confusing only at first sight, namely it has to be considered that it touches only 16,7% of the surveyed material. The observed tendency is still conceivable, so we attempted to give some probable reasons. Anyhow, the high value of the middle period is just as much extreme, it exceeds even the expected upper limit. On the other hand, three-quarters of the whole material belong to this part. These periodical fluctuations can be explained or doubted, but the majority of solutions indisputably justifies the dominance of our cogitation tending towards the right in time and space.

„LEHAJTOTT FEJJEL ÉS ÖSSZEKULCSOLT KÉZZEL” EGY MOTÍVUM ÚTJA ROGIER VAN DER WEYDENTŐL LŐCSEI PÁLIG

Nicolao Boskovits sexagenario

A lőcsei templom legbecesebb középkori szobrászati együttese közé tartoznak egy egykori Jézus születése-oltár megmaradt figurái, amelyek jelenleg a Csáky Miklós bíboros, esztergomi érsek által 1785-ben állíttatott oltárban találhatók (l. kép).[1] Az arcformák, arányok, mozdulatok Pál mester főoltárának közvetlen rokonává teszik őket, ennek ellenére az iménti jegyzetben felsorolt kutatók közül jónéhányan – így Divald egy késői cikkében, továbbá Kampis, Radocsay – más kéz munkájának, vagy legalábbis egy munkatárs bevonásával készültek tartják; Radocsay 1967-es könyve óta ez a nézet egyébként nem talált követőkre. A figurák kvalitásának rendkívüli voltában minden szerző egyetértett.

A jelenet, amelyet két mellékszereplője révén a „Pásztorok imádása” névvel is illethetnénk, a témának jellemzően késő középkori változata. Ekkor válik Clairvaux-i Szent Bernát írásai, majd a ferences misztika hatására elsőrendű fontosságúvá a bibliai személyek és jelenetek érzelmekben gazdag ábrázolása. A főszereplők ünnepélyes, vizionárius bemutatása helyett a cél a hívők és nézők szeretetének vagy együttérzésének, egyszerűen azonosulásának felkeltése lett. Ezért látunk ekkoriban az események addigi kevés figurás, inkább jelzésszerű elénk tárása helyett népesebb, valóságyszerűbb csoportokat, melyeknek fontos része lesz az alakokon kívül a mind valóságosabbá váló közvetlen környezet. (Mint-hogy a lőcsei Jézus születése egy barokk oltár keretében van felállítva, semmit sem tudunk az egykori építészeti vagy természeti elemekről, pl. domb sziluettje, istálló részletei vagy hasonlók. Nem szabad azonban megfeledkezni arról, hogy nekünk már nem az egykori egész áll rendelkezésünkre.)

A korai – de a bizáncias alkotásokon még sokáig megőrződött – típus szerint a születésnél Mária kimerülten fekszik, bár pihenése általában nem magatehetetlen, hanem méltóságteljes: könyökére támaszkodik, ünnepélyesen felemelt fejjel. Azonban a 13. század vége óta az itáliai, majd hamarosan az egész európai művészetben elő-előfordul, nemsokára kizárólagossá is válik, hogy Mária térdelve foglal helyet a kompozícióban. Ezt olvashatjuk a kor legelterjedtebb, legtöbb művészeti alkotást meghatározó szövegeiben: a ferencesek magának Szent Bonaventurának tulajdonított elmélkedéseiben, melyek számos templomon kívül is előadott betlehemes játéknak váltak forrásaivá (a szerzőt utóbb Pszeudo Bonaventura néven szokták emlegetni, eredeti neve talán Johannes de Caulibus volt), továbbá a Legenda Aurea domonkos rendhez tartozó összeállítójánál, Jacobus a Voraginénél, és Svédországi Szent Brigitta látomásaiban, illetőleg számos, ezekből táplálkozó legendában, szentbeszédben, elmélkedésben. Ezek közül legyen elég itt egyetlen egyet név szerint megemlíteni, Ludolph von Sachsent, aki hosszú időn keresztül a strassburgi karthauzi kolostor-

nak állott az élén, és aki főként Pszeudo Bonaventurát terjesztette, egyébként nem annyira az előbbinél megszokott, a látványt szavakba foglaló módon, hanem inkább elgondolkozásra, elmélkedésre ösztönzően.[2]

A kor egyre fokozódó Mária-tiszteletéhez, a születés egészen rendkívüli voltának kidomborításához jól illett annak hangsúlyozása, hogy itt a folyamat szinte egy szempillantásnyi idő alatt játszódott le, és hogy Máriának a többi asszonnyal ellentétben nem kellett fájdalommal elszenvednie. Ezt a gondolatot, ennek képzőművészeti meggyökerezését még inkább elősegítette egy nagy tisztelettel övezett szövegnek, a Gyertyaszentelő vesperásakor mondott antifónának egy sora: „Ipsium, quem genuit, adoravit” – imádtá, akit ő szült a világra.[3] A fentebb jellemzett késő középkori mentalitásváltáshoz illik az angyalok szerepeltetése – régebben csak egy kellett, aki a pásztorokat idehívja –, és maguknak a pásztoroknak a jelenléte, akik a műveltséggel és jólneveltséggel szemben a nép fiainak őszinte vallásosságát képviselik, tehát a ferences áhítat kedvelt figurái.

A csoport egészében, de az egyes alakok megmintázásában is szép példáját látjuk a késő középkori művészet sajátos törekvésének, az idealizálás és a valóság-hű ábrázolás együttes érvényesítésének. Egykori eszmei központjuk, az újszülött kis Jézus elveszett; mindnyájuk tekintetének irányulásából kikövetkeztethetően a földön vagy ahhoz nagyon közel feküdt. Egyetlen figurával, még anyjával sem volt különleges, közvetlen kapcsolatban, azaz nem volt ugyanabból a darab fából kifaragva, legalább is nem utal erre a ruházaton elől semmiféle törés, lefűrészelés.

Jelenleg Szűz Mária tekinthető főszereplőnek: mindnyájuk közül ő a legmagasabb, és vitathatatlanul ő a legszebb (2. kép). Ez természetes is, hiszen csak olyan nő lehetett méltó az Isten fiának világra hozására, aki minden szempontból tökéletes, tehát mindenki másnál szebb. Magas homloka, ovális, lefelé erőteljesen keskenyedő arca, feltűnően kicsiny szája utolérhetetlen finomságot sugároz, ennek még kissé talán túlságosan is előreugró álla sem árt.[4] Imára kulcsolt kezeinél meglepő aránytalanságot vehetünk észre: hihetetlenül vékony ujjai jóval hosszabbak a tenyér egészénél, de ez is csak nemes eleganciáját, megnyerő törekvését emeli. Aranyos hajának zuhataga – a fürtök elől hosszan lelógó csigákba rendeződnek, hátul egyenesen hullanak alá – derekánál is lejjebb ér. Egész megjelenése fenséges, királynői, noha sem koronát, sem palástot nem visel, ezeket csak mennybevitale után, koronázásakor fogja elnyerni. A térdelés ugyan nem uralkodónői tartás, itt mégis természetes, hiszen az újonnan született gyermek az egész világmindenség ura, őt egy királynőnek sem megalázó térdén állva imádni. Mária fenségét a szobor napjainkig jól megőrzött eredeti festésének színei is szolgálják: a vörös, a kék és az arany



1. Pál mester: Jézus születése-oltár, Lőcse, Szent Jakab-templom

a gótikus szobrok klasszikus hármashangzata, amelyhez itt még a fehér járul.

Fejének viszonylag kicsiny mérete nyúlánk termetet sejtet, és bár alakjából a dúsan hullámozó, személyének jelentőségét mindenképp kiemelő drapéria alig mutat meg valamit, de tartásából kecsességet és méltóságot érzünk. Legfeljebb kezeinek irányulását furcsállhatjuk, túlságosan lefelé fordulnak, szinte lógnak. Ez azonban semmiképp sem ernyedtséget fejez ki, hanem vagy azzal magyarázandó, hogy az oltárszekrényben túl kevés volt a hely, vagy azzal, hogy a Gyermekek éppen előtte feküdt. Egyébként ezzel közvetlenül, szinte illusztrációszerűen

kapcsolódik, Szent Brigitta látomásához, aki így írta le a szituációt: „Lehajtott fejjel és összekulcsolt kezekkel imádta a Fiút.”[5]

Ez a Gyermekek köti le egész érdeklődését. Őrá néz, nagy-nagy szeretettel, mint minden anya kicsinyére, de valahogy másként is. Ebben a nézésben már benne van az imádás – és ez a kettő itt nincs is messze egymástól, hiszen az odaadó, tisztelettudó, figyelmes sőt rácsodálkozó szemlélődés tulajdonképp maga a kontempláció, a legtökéletesebb imádság. Térdelő tartásán, imára kulcsolt kezén kívül szeméből is ez sugárzik. Pál mester híres, kissé ferde vágású szemei, amelyek félig leenge-

dett szemhéjaival kapcsolatban az enervált eleganciát szokás emlegetni, rendkívül alkalmasak a hosszan, esetleg órákig eltartó imádkozás kifejezésére, meggyőző érzékeltetésére: olyan személynek a nézése ezt, aki nyitott szemmel is inkább befelé figyel.

Mária alakját szemlélve önkéntelenül eszünkbe ötlük a Karthauzi Névtelen nevű 16. század elejei, tehát közvetlen kortársnak mondható szerző, a magyar nyelvű irodalom első jelentékeny alakja. Érdy-kódex néven ismert szentbeszéd-, ill. legendagyűjteményének „Karácsony hajnali mise” című fejezetében – szemmel láthatóan Szent Brigitta szövegének hatása alatt, de Ludolph leírását is ismerve, hiszen pár mondatnál azelőtt név szerint is hivatkozott rá – így írja le ezt a szituációt: „terdeere eseeek Syonnak zent zyz leanya, le vonyaa feedeleet feyeerol meg ereztee zent zyzesseeges hayaat ffeleemelee eedes kezeyt kegyes zemeyt zyweet es lelkeet mennyeknek orzagara yme azonnal ky oetleteek ew zent orczara az nagy isteny fenesseg... es lataa haat elette vagyon az nagy eedes kewanatus zylette, Azonnal reea fordwla es nagy eedes zywel leeleekkel ymadaa es kozone ewneky mondwan Aldot vagy ky yewttel wrnak neweeben”. [6]

Szűz Mária különös előkelősége, őt szinte nem is e világból valónak mutató eleganciája a 16. század eleji szobrászatban már ritkaságszámba menő idealizáló tendencia bravúros megnyilvánulása. Feltétlenül növeli jelentőségét a csoporton belül, hogy ő az egyetlen a ránk maradt hét alakból, akinél ez ilyen erőteljesen érvénye-



2. Pál mester: Szűz Mária. Lőcse, Szent Jakab-templom



3. Pál mester: Angyal. Lőcse, Szent Jakab-templom

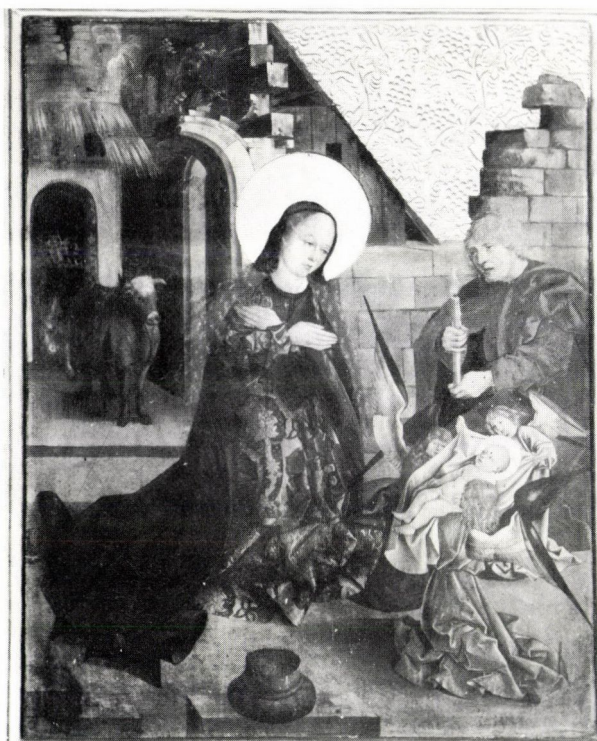


4. Pál mester: Angyalok. Lőcse, Szent Jakab-templom

sül. Társainál – bár önáluk is Lőcsei Pál egyértelműen idealizáló, stilizáló hajlandósága dominál – sokkal több valóságízű apróság figyelhető már meg. Még a mennyország lakói, az angyalok sem mutatják ezt a szinte földöntúli törekeny bájt (3–4. kép). [7]



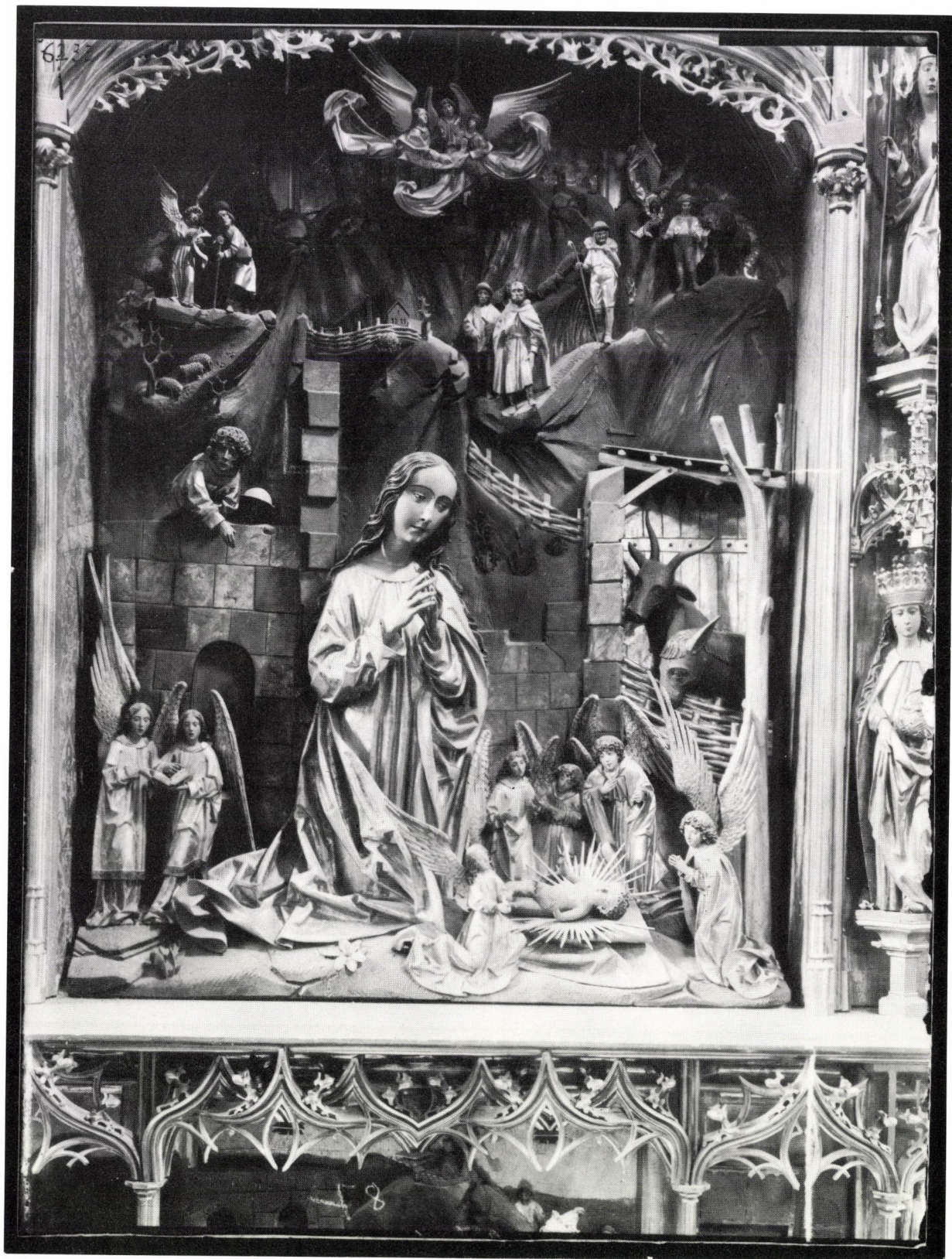
5. Jézus születése és a királyok imádása a Vir dolorum-oltáron. Lőcse, Szent Jakab-templom



6. Jézus születése a Mária hó-oltáron. Lőcse, Szent Jakab-templom

Hárman vannak, mint a Jézus születése-jeleneteken általában. Erre számos példát találhatunk, a közvetlen szomszédságban és nagyobb távolságban, oltárszekrényben, rézmetszeten, táblaképen egyaránt. (Az alkotások itt az angyalok szempontjából sorakoznak, de egyézersmind a Jézus születése-témának a cikk számára is fontos reprezentánsai.) A „közvetlen szomszédság”-ból említsük a lőcsei Vir dolorum és a Mária hó-oltár egy-egy tábláját[8] (5. és 6. kép), illetőleg a bártfai Jézus születése-oltárt[9] (7. kép). A nagyobb távolságból lássuk Michel és Gregor Erhart blaubeureni oltárának egyik szárnytábláján látható domborművet[10] (8. kép), és a felső-rajnai szobrászat remekét, a strassburgi karthauziak templomának egy megsemmisült szárnyasoltárának Krisztus születése-domborművét,[11] a rézmetszetek közül E. S. mester és Martin Schongauer e témának szentelt alkotását [12] (9. és 10. kép), a táblaképek közül pedig egyet a német művészet déli széléről, Sterzingből, Mulscher oltárának egyik tábláját[13] és egyet északról, Vesztfáliából, a schöppingeni oltárt[14] (11. kép) majd végezetül az önállóuló flamand festészet egyik alapítójának, a Flémalle-i mesternek korszakalkotó tábláját [15] (Dijon, Musée des Beaux-Arts – 12. kép).

Mindezeknél sokkal régibb, a 14. századból való az az olasz kézirat, amely a Pszeudo Bonaventura nevéhez fűződő elmélkedéseket őrizte meg számunkra, és amelynek tollrajzain ismételtlen látni három, ill. kétszer három angyalt a Születéssel és a Gyermekek imádatával kapcsolatos jeleneteken.[16] Ezek között olyan képek is vannak,



7. Bárfá, a Jézus születése-oltár szekrénye. Szent Egyed-templom



8. Michel és Gregor Erhart: Jézus születése a blaubeureni főoltáron. Blaubeuren, Klosterkirche



9. E. S. mester: Jézus születése. Rézmetszet

amelyeken csupán három angyal imádja a Gyermeket vagy tevékenykedik körülötte (a Flémalle-i mester táblaképen vagy Schongauer metszetén ugyan a légben repkednek, de ugyancsak hárman), de olyanok is, amelyek ennél sokkal többen sereglettek össze a rendkívüli esemény hallatlan jelentőségének megfelelően. Pszeudo Bonaventura elmékedéseinek szövege ezzel kapcsolatban így ír: „Vajon melyikük maradt volna a mennyben, és nem jött volna meglátogatni az urat, amikor ezek az örömdetes hírek elterjedtek...”[17]

Hugo van der Goes Portinari-oltárán történetesen tizenötön vannak (a hátul levőt, a pásztorokhoz szólót nem számítva). Ez bizonyosan nem véletlen szám, hanem Szűz Máriára, az olvasó háromszor öt titkára utal. Ám figyelemre méltó, hogy ennek az imádó seregnek mintha három fő képviselője kiemelt pozícióban lenne; három, tehát éppen annyi, ahány király jön majd hódolatát bemutatni, és ahány angyal Ábrahámhoz jövet megjövendölte neki utódainak későbbi jelentőségét. Ezek rendszerint a többiek előtt ájtatoskodnak, de például a Portinari-oltáron történetesen a kis Jézussal szemközt térdelve – mindenesetre a többinél fontosabb helyen – láthatók[18] (Firenze, Uffizi – 13. kép).

Visszatérve a három lócsei angyalra és idealizáltságuk kérdésére megállapítható, hogy bár ujjaiuk Máriához hasonlóan viszonylag hosszúak, ám kezük szemmel láthatóan kevésbé elegáns, mint úrasszonyuké, egyikük-



10. Martin Schongauer: Jézus születése. Rézmetszet

nél még a tenyérvonalak is markánsan látszanak. Fejformáik markánsabbak, hajviseletük – hármuké háromféle – az aláfúráások, aláfárgások segítségével a haj levegős elrendezését, tehát anyagszerűségét kívánja szolgálni. Arcukon hiába keresnénk Mária királynői magabiztosságát, ehelyett a fiatal fiúk mindenképp megnyerő, ám bizonytalanabb, ügyetlenebb kedvessége jellemzi őket.

Feladatukat, az újszülött imádását hangsúlyozottan kevésbé ünnepélyesen, bár kétségtelenül szeretetremélően töltik be. Az ezt kifejezésre juttató kéztartásuk egyébként ugyanúgy háromféle, mint hajviseletük. Az egyik csak kezeit kulcsolta össze, a másik karjait is összefonja mellén. A harmadik könyökből felemelt, felénk fordított tenyerű karjait áldó vagy örömet hirdető mozdulatnak szokták nevezni.[19] holott ez is imádságos póz, mindkét előbbinél régebbi: az ókori oráns tartásának redukciója; ekkoriban inkább a csodálkozás, elragadtatás kifejezésére használták.

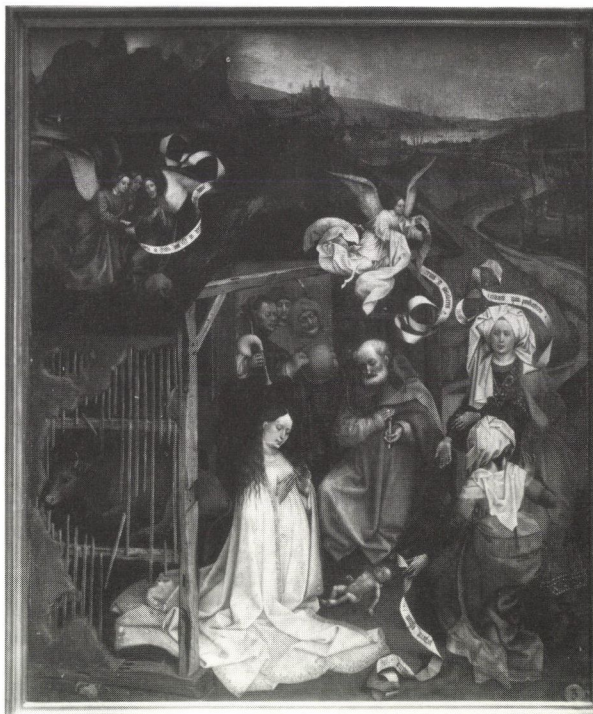
Karing, illetőleg dalmatika van rajtuk, az a viselet, ami a szertartásoknál a celebráló papot kíségető alszerpapokat, az asszisztenciát illeti meg. A helyzet hasonló a korai flamand festészetben követett gyakorlathoz, például a már említett Portinari-oltárhoz, az ottani angyalok ugyanígy vannak öltöztetve. Minthogy ott többen vannak, egyeseken még stólát is találunk, de az is aszimmetrikusan, oldalt van felerősítve, amint ez a liturgikus cselekmények pappá meg nem szentelt résztvevőihöz illik. A celebráns szerepét itt ugyanis maga Jézus tölti be, aki csecsemőként nem hordhat igazi papi ruhákat vagy jelvényeket, stólát és kazulát, de mindenképp a legfőbb főpap funkciója illeti, őhöz képest még a mennyből leszállott angyaloknak is csak alszerpapi funkció jut.[20] Ha a Gyermekek nem a földön, hanem egy alacsony, esetleg vesszőből font jászolban feküdnék – ami a lefelé irányuló pillantások mellett még elképzelhető –, azt ebben az esetben oltárnak tekinthetnénk; ő végtére is nem csak a főpap, de az áldozat is volt.[21]

A két pásztor mérete nagyobb, mint a gyermek-ifjúnak ábrázolt angyaloké, de feltűnően kisebb, mint Szűz Máriáé (14–15. kép.) Bár a szekrény mélyébe helyezve szolgálhatták a távlati hatást is, kisebb voltuk minden valószínűség szerint inkább másodlagos szerepükből adódik. A Szűzanyának és Józsefnek mégiscsak több köze van az újszülötthöz, ők csupán véletlenül idetévedt – ennek megfelelően még az apokrif legendákban is név nélkül maradt – ájtatoskodók. Mozdulataik őszinte meglepetést és megrendülést kifejező darabossága nagyon tudatosan pásztorként jellemzi őket, kemény élethez szokott embereként, akiknek még a falusi közösségek kényelem- és műveltséghordozó hatásában is csak kevés részük lehet. Inkább célszerű, mint elegáns ruhájuk, a fejre húzható csuklyák, amik gallérszerűen a felső testnek vagy legalábbis a vállnak a melegítését is szolgálják, az olcsó, lehetőleg házilag előállítható szalmakalap, a tarisznya és hasonlók szintén az állatok télen-nyáron a szabad ég alatt tevékeny, rosszul fizetett őrzőihöz illik.

Ők ketten a valóság képviselői ebben az együttesben: a korának megfelelően nem igazán realista beállítottságú Pál mester őrajtuk tudta megmutatni, milyen fogások álltak mégis rendelkezésre ebből a célból. A ruha ilyen szerepéről már volt szó, nyilvánvalóan ezzel magyarázhatók a rendezetlen hajfürtök és a nagyon egyéni, nagyon markáns arckifejezések. (Ez sikerült is, amit többek között Merklas és Divald véleménye mutat: az előbbi keleti-zsidós fejeket említ, az utóbbi egyiküket a Lőcsén



11. Jézus születése a főoltáron. Schöppingen, plébániatemplom



12. Flémalle-i mester: Jézus születése. Dijon, Musée des Beaux-Arts

előforduló olaszok, másikat a város körül pásztorkodó szlovákok képviselőjének látta.[22])

Ugyancsak ezt szolgálja a színezés kialakítása. Itt szó sincs a gótikus szobrok hagyományos színvilágáról, bár



13. Hugo van der Goes: Jézus születése a Portinari-oltáron. Firenze, Uffizi



14. Pál mester: Pásztor. Lőcse, Szent Jakab-templom



15. Pál mester: Pásztor. Lőcse, Szent Jakab-templom

vöröset és kéket látunk rajtuk. Ezek azonban nem a klasszikus árnyalatok, sötétebbek vagy világosabbak annál, és az ottani aranyak vagy ahhoz hasonlóan ragyogó fehérek helyett a szabad ég alatt élő emberek piszkosabb szürkéivel egészülnek ki. (Az erősebb színű ruhadarabok szükségesek voltak ahhoz, hogy a figurák kelőképpen érvényesüljenek az oltárszekrényben, különösen akkor, ha valamivel hátrább voltak elhelyezve.) A hajadonfótt, szakálltalanul térdelő pásztor állán – a környék szobrászatát ismerve – meglepő megoldásra figyelhetünk fel: az épphogy sarjadó szakáll bemutatásának érdekében a szóban forgó felületet kissé kékes árnyalatú festékkel vonta be a mester.[23] Végezetül nagyon jól szolgálja a valóság érzékeltetését a kalapos pásztor tartása, mozdulatának ügyetlensége. Mária könnyed előkelőségével szemben darabos mozgású embert mutat, aki ráadásul éppen most térdelt le. Viselkedésének zajossága kitűnően ellenpontoszza a Szent Család és az angyalok zárkózott áhítatát.

Szűz Mária nemes eleganciája és a pásztorok kedves esetlensége már évszázadok óta szemben állt egymással, ugyanezt tapasztaljuk a 14. századi francia miniatúrákon, sőt a 12. századi chartres-i királyi kapuzaton. Isten népének képviselői ők, azok, akikért a kis Jézus a világra jött. Közönséges ruháik, a többiek által betartott szent csendet szinte megzavaró, kissé csiszolatlan mozdulataik egyszerű, tanulatlan embereknek mutatják őket, akik méltón képviselik a bűnös emberiséget. Minthogy azonban őszinte áhítatot látunk rajtuk, tiszta, nemes érzelmekkel vannak teli, jól állítják szemeink elé Ádám és Éva szerencsétlen utódai közül azokat, akik mindenképp megérdemlik a megváltást.

A legnagyobb meglepetés Szent József esetében ér bennünket (16. kép). Áhítatos odatérdelése, megmatott tekintete természetes a téma ábrázolásainál, itt egyébként feltűnően jól sikerült. Egész megjelenésével érdekes közvetítő helyzetet foglal el a Mária és az angyalok által képviselt előkelő, „mennyei” és a pásztorok által megjelenített esetleges, „földi” szféra között. Összeszedetten és jól nevelt tartózkodással imádkozik, ám csak feltételezhetően támaszkodva. Ez az órák múlásáról megfelelően elmélkedéssel ellentétben az időbeliséget sugallja, ami persze nem jelenti a jó szándék hiányát, csak a tökéletesség alacsonyabb fokát.

Egyébként a legendákban több utalást is találunk arra, hogy József a születéskor nem kívánván jelen lenni, rövid időre eltávozott, és csak akkor jött vissza, amikor Mária már csak az újszülött imádásával volt elfoglalva. Ennek megfelelően sokszor látjuk, amint éppen belép az istállóba – kezével ilyenkor rendszerint gyertyáját óvja egy hirtelen légáramlat elől – (5. vagy 12. kép); a lőcsei figura tartása minden bizonnyal a később érkező odatérdelése. Mindenesetre a mozzanatosságát erősíti fejének megmozdulása, szóra (énekre?) nyitott szája is, benne a Pál szobrászra jellemző, feltűnően széles fogakkal. Haja, szakállja rendezett, inkább egy ünnepélyes eseményhez illő, mint egy napok óta családjával úton levő, az utolsó este még a szálláskeresés nehézségeivel is megküzdni kényszerült asztalosmestertől elvárható. (A Születés-jelenetek régebben szokásos félrehúzódo aggastyánjaihoz képest pedig feltűnően fiatal.)

Tulajdonképpen elgondolkoztató, hogy a názáreti ács, aki szegény mesterember, és most egy hosszabb, nyilván gyalogszerrel megtett út végén van, milyen előkelő ruhát visel. Már felsőruhája alól kilátszó hosszú, sötétkék öltö-zete is olyan, ami csak jeles alkalomhoz illik, de hát Jó-



16. Pál mester: Szent József. Lőcse, Szent Jakab-templom

zsef életében ez volt a legfontosabb nap; az a tény, hogy ennél a születésnél segédkezhetett, minden elképzelhetőnél nagyobb megtiszteltetést jelentett, indokolt tehát az ünnepi ruha. Mindenképpen figyelemre méltó, hogy hosszú öltö-zéke éppen az a típus, ami megfelel a nyugat-európai divatban irányadó burgundi viselet „robe”-jának, amit azonban nem csak a legelőkelőbbekben láthattunk.[24] Ha paraszt nem, de iparos már járt ilyenben, így tehát ez a hosszú ruha nagyon alkalmas volt arra, hogy kifejezésre juttassa a Szent József iránt a 15. század elejétől egyre erőteljesebben áradó nagyrabecsülést. Ő, aki a 14. században, sőt az új század küszöbén is vagy egy aluszékony, tedd ide, tedd oda öregember volt a képeken és a legendákban, sőt főzőcskézésével, egy felesleges fényű gyertya kézben tartásával, vagy más nem igazán fontos tevékenység kifejtésével szinte humoros hatást keltett, a megváltozott felfogás szerint Isten fiának felelősségteljes nevelőapja, a Szent Család eltartója lett.[25]

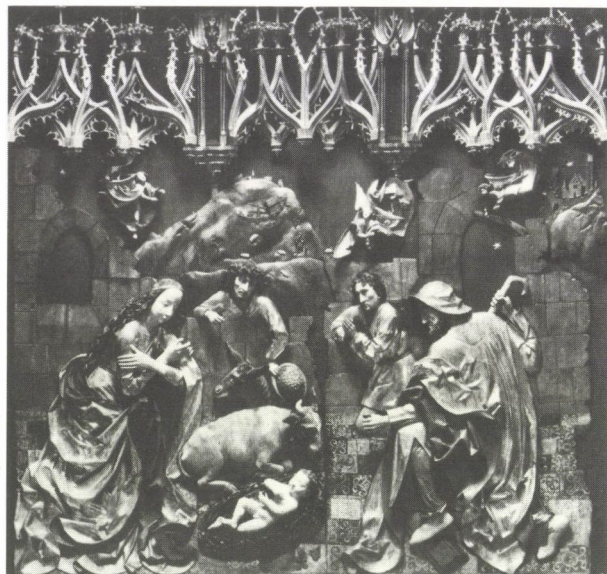
Szerény, de mégis tiszteletünket érdemlő méltóságához jól áll az a különleges elegancia, amit itt az ünnepi ruha fölé húzott újabb, ezúttal aranyosan ragyogó felsőruha egészít ki. (A felsőruha csillogásával túl is tesz a



17. Jézus születése, Galgócra (?) Pozsony, Slovenská národná galéria

flamand festőkön, ők meg szoktak elégedni a sötét, legtöbbször sötétkék díszruha, a „robe” szerepeltetésével.) A legnagyobb mértékben figyelemre méltó továbbá ennek az aranyos felsőruhának a szabása. Az ujj rendkívül tágas, a könyök alatt az alsókar szinte a köpeny teljes bőségéből bukkan elő. Ez pedig arra ösztönöz, hogy a burgundi viselet híres díszruhájának, az „houppeland”-nak egy késői leszármazottját ismerjük fel benne, hiszen az mindig nagyon bő, mert más ruha fölé kellett felhúzni. Ott a díszítés, a prémes vagy cakkos szegés ugyan mindig hangsúlyos, de itt éppen ezt pótolja az aranynak az egész figurát beborító ragyogó felülete, ami az igazi houppeland-okra a 15. század első felében nem volt jellemző. Több mint fél évszázad távlatában azonban ezek a konkrétumok elmosódhattak, és a rendkívüli elegáns viselet igénye ezt a szabását, hosszúságát tekintve egyébként nagyon változékony ruhadarabot emelhetette ki a fedés homályából.[26] József igazi öltözkézből szinte csak a ruhaujjaknak a csuklóra simuló végei látszanak, a többi takarja az aranyos felsőruha.

Erre csak egyetlenegy példát ismerünk az akkori Magyarország Imádás-jelenetein, ám éppen legszebbjükkön, az erősen nyugati stílusjegyeket mutató galgóc (?) Jézus születése-oltáron (Pozsony, Slovenská národná galéria)



18. Veit Stoss: Jézus születése a főoltáron. Krakkó, Mária-templom

[27] (17. kép). Ennek az a magyarázata, hogy kevés reprezentatív igényű szobrászati alkotás maradt ránk, a festményeken pedig nem volt szokás – amint a flamandoknál, úgy Magyarországon sem – az aranyos palást oda-festése. A művészeink számára közvetlenebb példaképül szolgáló német területen készült faragott Születés- vagy Imádás-csoportokon azonban többször is megtaláljuk.

Lássunk rá példát Pál mester stílusának legközvetlenebb forrásvidékéről, a nürnbergi szobrászatból, sőt tanítómesterének, Veit Stossnak a remekművéről, a krakkói főoltárról. József a megfelelő domborművön félig hátulról látszik, de ugyanúgy ragyogó aranyos köpenybe van öltözve, mint a lőcsei oltáron (18. kép), és a 16. század eleji nürnbergi szobrászat legnagyobb szabású szárnyasoltár-vállalkozásán, a schwabachi főoltár Születés-jelenetén hasonlóképpen (19. kép). [28] A másik fontos forrásvidéken, a sváb fafaragásban sem ismeret-



19. Jézus születése a főoltáron. Schwabach, Stadtkirche St. Johannes und St. Martin

len. A blaubeureni oltár egyik szárnydomborművének Józsefén is ilyen aranyos köpeny ragyog (8. kép), és az akkori ulmi művészet egyik vezető mesterének, Niklaus Weckmannnak a műhelyéből származó – egyébként néhány évvel későbbi – wettenhauseni oltáron úgyszintén (München, Bayerisches Nationalmuseum – 20. kép). [29]

Előfordul továbbá abban az osztrák Duna-völgyben, amelyen Pál mester végigmehetett Blaubeuren felé, vagy onnan jövet. A legszebb példák a felső-ausztriai Kefermarkt és az alsó-ausztriai Maria Laach am Jauerling (esetleg Göttweigből származó) főoltárának egy-egy szárnydomborművén tűnnek szemünkbe (21. kép); az újabb kutatás ismételtén rámutat az Erhart-stílus jelenlétére a kefermarkti oltáron, illetőleg Passau szobrászatában, ahonnan ezt az osztrák tájat erőteljesen befolyásoló hatások indultak ki.[30]

A szepességi művészetben nem megszokott németalföldi igazodásra még egy konkrét példánk van. Érdemes szemügyre venni Szent József bal vállát, és az azon megtalálható fejedőt (16. kép). Ez a ruhadarab már korán magára irányította a figyelmet, Merklas majd nyomán Divald is ír róla, de zsáknak nevezték.[31] Zsákkal megjelenő Szent Józsefet nem ismerünk, de sapkával vagy esetleg kalappal igen gyakran látható a Születés-jeleneteken. Legtöbbször tisztelettudóan leveszi, vagy mint itt, vállán tartja, de számos példát láthatunk arra is, hogy a fején marad. Mozdulataiból és tartásából ítélhetően ilyenkor is meghatottnak, az esemény rendkívüli voltát érzékelőnek látjuk, a fedett fő talán műveletlenségnek a jele, vagy olyan embert akar jellemezni, aki a ház körüli apróbb tevékenységhez nem szokta sapkáját levenni. (Bizonyos, hogy a szakállas-bajuszos pástyor sem hányaveti magabiztosságából, hanem zavarodottságból hagyta fenn a magáét, 15. kép.)

Érdekes példája a sapkás Szent Józsefnek a szlovéniai Vuzenice „Marija na Kamnu”-templomában egy, a lőcseivel közel egykorú háromfigurás Jézus születése-csoport (22. kép – a kis Jézus a lőcsei oltárhoz hasonlóan itt is hiányzik),[32] ahol nagyjából azt is láthatjuk, milyen lenne a mi Józsefünk sapkája, ha a fején tartaná (eltékelve a mienkénél öblösebb formájától). Egy másik érdekes analógia a galgóci (?) Betlehemben látható (17. kép), ott egyébként formája szűkebb, fejhez simulóbb. Mind a lőcseinél, mind a vuzeniceinél világosan elkülönül a sapka alsó, valamivel vastagabb, a fejre jól ráfeszülő fele a vékonyabb, lazább felső résztől. Pál mester ezt igen ötletesen úgy oldotta meg, hogy az alsó részre ferde, a felsőre felfelé futó rovátkákat faragott: így rögtön érezzük, hogy más a kettő rugalmassága.

Szokatlan és valójában nem elég praktikus, hogy a sapka itt a vállon van. Ha valaki egy hosszú út után megérkezéskor – ráadásul egy gyermek születésével is komplikált helyzetben – istállóban dolgozik, akkor nyilván nem képes sokáig helyén tartani egy vállán nyugvó tárgyat. Még akkor sem, ha csak az újszülötthöz forduláskor, az ájtatoskodás előkészítéseként kapta le a fejéről. Jól mutatja ezt a bal váll szembeötlő felfelé húzása, a mozgásból való kiiktatása. Hogyha valaki egy ruhadarabot ennyire kevésbé természetes módon visel, akkor ennek oka kell, hogy legyen. Ezek közül mindig nagyon kézenfekvő, ha egy előkép követésének vágya határozza meg az új divatjelenség alakulását, vagy egyszerűen egy ruhadarab magára öltőjének viselkedését. A motívum eredete iránti nyomozáshoz is ez nyújt segítséget, mert ez a vállra, mégpedig főként a bal vállra helyezett sapka a burgundi (ismét a burgundi!) öltözképpen volt szokásos.



20. Niklaus Weckmann műhelye: Jézus születése a wettenhauseni oltárról. München, Bayerisches Nationalmuseum



21. Jézus születése. Maria Laach am Jauerling, Wallfahrtskirche, főoltár



22. Szűz Mária és Szent József egy Jézus születése-csoportból.
Vuzenica (Szlovénia), Marija na Kamnu-templom

Annak legmagasabb szintjéről, az udvari divatból terjedt el először önállóan, majd utóbb ábrázolások, elsősorban a metszetek segítségével itt is, ott is az egész késő középkori Európában, legalábbis a németalföldi befolyás alatt készült művészeti alkotásokon.

Ez a sapka ugyanis a hihetetlenül fantáziadús burgundi divat „chaperon”-jának leszármazottja, egy, a 14. században még általánosan kedvelt, később már csak szegényebb parasztok, jelesen pázsitorok – még később már csak a hóhérok – által hordott, a vállakat és fejet egyaránt beborító csuklya átalakulásával született, változatos formákra alakítható fejedő. Kialakulásáról annyit, hogy a csuklya alját szeszélyes ötlettel elkezdték felfelé hengergetni, illetőleg tolni, ameddig csak a fej tetejét borító, egy sapka vagy kalap által is fedett része maradt eredeti helyén és funkciójában. Az így feltorlódott, igazában feleslegesé vált anyagmennyiség pedig az akkoriban igen kedvelt turbáneffektus létrehozásához

nyújtott lehetőséget, és természetesen minden viselő eltérő módon alakíthatta ki, néha még ugyanaz a személy is alkalmanként különböző formákban.[33] Külön érdekesség, hogy néha meghagyták a csuklya hegyes végét, sőt szarvszerűen megnövelték, így akár a földig is lelógott; előfordult, hogy ezt a sapka tetejére varrt szalaggal pótolták. A szalagot aztán vagy csak hosszan lelógatták, vagy az áll alatt átvetve a sapkának a fejhez kötözésére, esetleg a fejedő tarkóhoz erősítésére használták.

Pompás chaperonokat láthatunk a *Hollandia gróffjának udvara halászaton* című híres rajzon (1420 körül, Párizs, Louvre), és ilyent visel Jó Fülöp és Rolin kancellár a Hainaut-i Krónika címlapján, ahol magának a burgundi hercegnek az udvarába nyerünk bepillantást; a miniatúra festőjének néha Rogier van der Weydent, máskor egy jeles tanítványát tartják (Brüsszel, Bibliothèque Royale de Belgique, 1446–1448 – 23. kép). A miniatúrán jól látjuk, hogy a herceg és kancellárja a szalag segítségével erősítették a sapkát a fejhez. A *Livre du coeur d'amour épris* című különös, romantikus hangulatú regény illusztrálására készült miniatúrákon (Bécs, Nationalbibliothek, 1470-es évek – 24. kép) a főhősnek, Cuer loagnak a csatlósa, Desir általában válláról hátrafelé lógatja chaperonját. A század végére ez a ruhadarab ugyan már divatját multá, de egy kortalan szerelmi történetbe éppen azért nagyon jól beleillik.[34]

Figyelemre méltó párhuzama a lőcsei Jézus születésének egy olajfestékkel (!) készült, 1448-as évszámot viselő falfestmény a genti Groot Vleeshuis, azaz a Nagy Húscsarnok kápolnájában (25. kép). [35] Az újszülött két oldalán Mária és József térdel, közöttük hátul minden bizonnyal Svédországi Szent Brigitta, akinek látomásai alapvetően meghatározták a két főalak tartását. (Ellentmondani látszik ennek, hogy nem kisebb léptékű a legenda szereplőinél, világi ruhát visel, és feje körül nincsen dicsfény, pedig már 1391 óta a szentek sorába tartozott. Így aztán egyesek a Legenda aureában szereplő bábaasszonyok egyikét ismerik fel benne – kiléte nem alapvető fontosságú a mostani gondolatmenet szempontjából.) Annál fontosabb számunkra Szent József féltérdre ereszkedő tartása, aki itt gyertyát tart kezében: ez Brigitta által rögzített gesztus, az ő látomása szerint tért így vissza a nevelőapa a születés helyére, ám gyertyáját az újszülöttből kiáradó isteni fény jelentéktelenné sápasztotta. A bal vállon hordott, pontosabban itt – praktiku-



23. A *Chronique de Hainaut* bemutatása Jó Fülöp hercegnek.
Miniatúra a krónika címlapján.
Brüsszel, Bibliothèque Royale de Belgique



24. Desir térdén állva Honneur sátra előtt. Miniatúra René d'Anjou *Livre du coeur d'amour épris* című regényéből. Bécs, Österreichische Nationalbibliothek



25. Jézus születése. Gent, Groot Vleeshuis, falfestmény

sabb módon – a vállról hátrafelé lógatott sapka is ismerős; ennek a módszernek köszönhetően a genti Józsefnek nem kell felemelve tartani a bal vállát. A fejedő hátrafelé lógatása nagyon hasonló a Flémalle-i mester Jézus születése-tábláján is (12. kép), bár ott a szalag József nyaka köré van csavarva, és a sapka helyzete kevésbé kivehető; a dijeni tábla jobb alsó sarkában helyet foglaló főszereplők háromszögbe rendezett csoportja egyébként bizonyosan előképül szolgált a genti falkép számára.

Ugyancsak ismerősként tűnik szemünkbe Mária összekulcsolt kezének lefelé irányuló tartása. Amint Lőcsén, úgy itt is megfelel a brigittai revelációk szövegének – „lehajtott fejjel és összekulcsolt kézzel” –, ám míg ezeket a szövegeket nagy tisztelettel olvasták és nagy igyekezettel illusztrálták, a genti falképen látható finomságot, eleganciát a korábbi ábrázolásokon általában nem találjuk. Aligha nyújthatta ezt önmagától a kevésbé eredeti, és csak a finomságban excelláló, különben kiemelkedőnek nem mondható falképfestő sem. Az ihlet forrása minden bizonnyal az átszellemítést annyira igénylő 15. század legnagyobb hatást kifejteni képes festőjének, Rogier van der Weydennek a sítlusa volt; az átvett nyilvánvalóan megkönnyítette a Brüsszel és Gent közötti viszonylag csakély távolság, és az, hogy kortársak voltak.

Ha pedig azt nézzük, hogy a húscsarnoki Mária tartása, mozdulata, arányai tekintetében mennyire hasonlít a legfontosabb Jézus születése-oltár, az ún. Bladelin- vagy

middelburgi oltár főszereplőjéhez (Berlin–Dahlem, Staatliche Museen, 26. kép), akkor úgy tűnik, sikerült a konkrét előképet is megragadni.[36] Ezt a triptichont ugyan korábban általában az 1450-es évekre datálták, de Anna Markham Schulz kutatásai nyomán kiderült, hogy nem köthető megcáfolhatatlan bizonyossággal sem Middelburg városához, sem Bladelin személyéhez, ha pedig csak a stiláris összefüggéseket nézzük, semmi akadály a bécsi *Keresztrefeszítés*hez közeli, tehát 1445 körüli keletkezés elfogadásának.[37] Így kézenfekvő lehet az a feltételezés, hogy éppen akkor volt szenzációszámba menően új, amikor a Húscsarnok festője jól felhasználható előképen gondolkodott.

A lőcsei oltárban megőrződött szobrokra gondolva mindenesetre szögezzük le, hogy Szűz Mária tartása, elsősorban lefelé irányuló feje és kezei, elrévedően imádkozó arckifejezése és fejét keretező kibontott haja feltűnően, a régi magyarországi művészetben szokatlan mértékben hasonlít a flamand mester remekéhez. Józsefnél csak az odatérdelés azonos, a middelburgi oltáron kezében tartott gyertya már nem. De – bár a hasonlóság talán itt a legfeltűnőbb – érdemes más Rogier-műveket is megvizsgálni, ez a tartás nem csak itt fordul elő önálló, sőt nem is először itt próbálta meg ezt a figuát így megfogalmazni.

Lényegében ugyanezt látjuk – talán nem ennyire átszellemülten – egy másik, a kutatás által általában korainak tekintett művön, az úgynevezett granadai oltár



26. Rogier van der Weyden: A Bladelin-oltár középképe. Berlin–Dahlem, Staatliche Museen

Szent Család-tábláján (Granada, Capilla Real. Az oltár harmadik táblája: New York, Metropolitan Museum of Art. Egy bizonynyal egykorú, sőt talán a mester műhelyéből való kópiája az ún. granada–miraflorosi oltár: Berlin–Dahlem, Staatliche Museen – 27. kép; minthogy ez a granadaival ellentétben csonkítatlanul maradt meg, ikonográfiai vizsgálatokhoz nagyon jól vehető igénybe). Panofsky, majd őt megerősítve Cathaline Perrier d'Ieteren véleménye szerint Rogier éppen itt alkalmazta először ezt a rendkívül hatásos kéztartást.[38] A kompozíció – bár itt a Gyermekeket anyja ölében tartja – nagymértékben megfelel a *Jézus születésénél* kialakultnak; ha a háttér ünnepélyes csarnoka, ill. az őket még attól is izoláló függöny nagyon eltér is a romos istállótól, a jelenleg használatos cím így mindenképp indokolt. (A kuporgó Szent Józsefnél semmiféle térdhajtás sem utal az odaérkezésre.) Végezetül említsük meg, hogy erre emlékeztető

kompozíciót még egyet ismerünk Rogiertől, a „Northbrook Madonna” háttérének kőépitményén balról a harmadik fülkében, a csak közelről látható Jézus születés-mellékjeleneten;[39] itt József a valamivel kevésbé elegánsan imádkozó Mária mögött áll (Lugano, Thyssen-Bornemissza gyűjtemény – 28. kép).

Az előrehajolást és a lefelé kinyújtott kezeket egyébként már korábban is megtaláljuk, például az egykor Berry hercegének tulajdonában volt *Très-Belles Heures de Notre Dame* nevű kódex korábbi részéhez tartozó, már 1390 előtt elkészült Születés-jelenetén, amelyen Panofsky véleménye szerint először jelenik meg ez az olaszos elrendezés az Alpoktól északra. (Itt olyan erős Brigitta szövegének hatása, hogy a szent cselekményt barlang foglalja magában, ez északon később teljesen elfelejtődik – Torino, Museo Civico.) [40] A Flémalle-i mester Születés-képén (12. kép) Szűz Mária felfelé emelt, egymáshoz

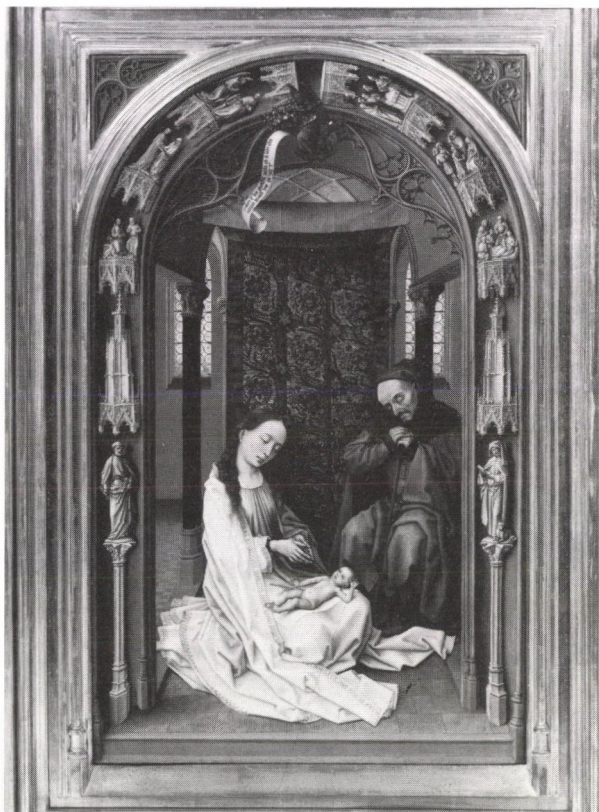
nem érintett kezekkel imádkozik – ez egyébként hasonlít az egyik lőcsei angyal kéztartására –, a gyertyát tartó Szent József térdhajtása és bal vállán a sapka azonban megfelel az ismert típusnak.[41] Bennünket azonban ez a korai szakasz már nem kell, hogy érdekeljen, a lőcsei csoportnak ennél több köze van a 15. század második felében készült flamand festményekhez, ahol ez a „lefelé” imádkozó Mária nagyon gyakori a Születés-, illetőleg Imádás-ábrázolások között. A teljesség igénye nélkül legyen elég itt néhány fontos mű megemlézése, amelyek jól szemléltetik ezt a Németalföldön a század legvégéig életben maradó hagyományt.

A Rogier-féle kompozíció – talán leginkább a Bladelin-oltáron formát öntött legtisztább, legéritebb változat – hatásai között legelőször egy furcsa triptichon érdemel említést egy tehetséges növendék ecsetjétől; ő a middelburgi oltár középső képét és két szárnyát egyetlen táblára zsúfolta össze, és ezt egészítette ki a külső és belső szárnyakon további, zömmel Rogiertől való motívumokból összeállított jelenetekkel (New York, Metropolitan Museum of Art, The Cloisters).[42] Petrus Christustól hármat is ismerünk, ezek közül a lőcsei kompozícióhoz legjobban a washingtoni hasonlít (National Gallery of Art, Andrew W. Mellon Collection); a különbség csupán annyi, hogy József nem térdel, csak térdét behajlítva áll, és Mária kezei, bár pillantásához hasonlóan lefelé irányulnak, ugyanúgy nincsenek összekulcsolva, mint a Flémalle-i mester díjoni művén.[43] Dieric (Dirk) Bouts korai Imádásán szempontunkból az a figyelemre méltó, hogy Mária – imádkozó keze felfelé fordul – sokkal nagyobb a többi szereplőnél, József féltérden áll, az angyalok száma éppen három.[44]

Alighanem a legerőteljesebb alkotás ebben a sorban Hugo van der Goes fentebb már említett Portinari-oltára (Firenze, Uffizi – 13. kép). Idetartozásának szorosságát találóan jellemzi Bernhard Ridderbos, aki a főcsoportra azt mondja, hogy tükörképes átvétel a Bladelin-oltárról. Jochen Sander pedig a genti Húscsarnok Születés-falképéről állítja, hogy a Portinari-oltár közvetlen előzményének vehetjük.[45] Feltűnően sokszor fordul elő az ezekre emlékeztetően imádkozó Mária a Rogier van der Weydenhez köztudottan szorosan kapcsolódó Hans Memling Jézus születését és imádását ábrázoló képein (bár a kéztartás néha kitárt, sőt felfelé irányuló, mint a Flémalle-i mesternél): Madrid, Prado; Brugge, St. Janshospitaal; Granada, Capilla Real; Koppenhága, Statens Museum for Kunst; Köln, Wallraf-Richartz-Museum; Tinterton, Devonsh., magángyűjtemény.[46]

Gerard David egy korai képét szentelte témánknak (Budapest, Szépművészeti Múzeum), amelyen Mária alakja – Urbach Zsuzsa megállapítása szerint – „szinte a Bladelin-oltár másolata”.[47] Az utolsó itt említett táblával már elértünk az 1500 körüli évekbe, a lőcsei figurák készítésének közvetlen közelébe. Most már csak egyetlen egykorú festmény következzen, a nagy nevek után egy ismeretlen mester munkája (Jézus születése, Esztergom, Keresztény Múzeum), aki nem volt jelentős figura, de jó előképeket használt, így Dieric Bouts egy elveszett kompozícióját.[48]

Erwin Panofsky a korai németalföldi festészetről írott híres könyvének egy szellemes passzusában a következőképpen írta le az új stílus elterjedését: „Német- és Franciaországot a flamand invázió két vagy három hullámban hódította meg. Először a Flémalle-i mester és Jan van Eyck táborában kiképzett rohamcsapatok szivárogtak be, majd a rogierták árasztották el, hogy aztán a hó-



27. Rogier van der Weyden: Szent Család a Granada-Miraflores-oltáron. Berlin-Dahlem, Staatliche Museen



28. Rogier van der Weyden: „Northbrook-Madonna”. Lugano, Thyssen-Bornemissza-gyűjtemény

dítást az utó-rogiéristák megszálló alakulatai tegyék véglegessé.” Az idézet ha nem is részletekbe menően, de a lényegét tekintve kifogásolhatatlanul tárja elénk a folyamatot, bár ennek a jellemzően a második világháború után íródott szövegnek mégiscsak van valami baja – írja Michael Wolfson –, mégpedig az, hogy a katonai mozdulatok egymásutánja heves ellenállást sejtet, valójában azonban a Németalfölddel szomszédos területek művészei mindent megtettek, hogy elsajátítsák és országukban elterjeszthessék az új stílus nagyszerű eredményeit.[49]

A hatás közvetítésének több módja volt; köztük az egyik leghatékonyabbra, a motívumok, újszerű részletmegoldások egyszerre sok érdeklődő szeme elé juttatására a németalföldi művészetnek nem is volt lehetősége, mert a sokszorosító grafika német földön hamarabb született meg, mint önáluk.[50] Az e célból rendelkezésre álló német mesterek közül a legfőbb érdemei a Németalföldhöz földrajzilag is közel fekvő, a közlekedést nagyon megkönnyítő folyó által kereskedelmileg és kulturálisan egyaránt intenzíven oda kötődő felső-rajnai rézmetszőknek voltak. Közöttük először E. S. mestert kell említenünk, egy bár monogramja szerint nyilvántartott, de ennek ellenére még alig-alig megfogható figurát, akinek tevékenységi helye meglehetősen bizonytalan (Strassburg és Konstanz közé szokták helyezni; mindenképp kapcsolatban állott a legnagyobb svájci zárándokhellyel, Einsiedelnnel), és működésének éveit is csak bizonytalanul szokták 1450 körül, illetőleg 1467–68 közé helyezni.[51] Elismert művész lehetett, ennek megfelelően nagy öntudattal: ő az első rézmetsző, aki alkotásait betűjellel látta el, és egyetlen példától eltekintve a legkorábbi, aki gyakran helyezett rájuk évszámot. Stílusának forrásvidékét nem könnyű egy-két szóval meghatározni, de a felső-rajnai hagyományok mellett minden bizonnyal a németalföldi kapcsolatok lehettek a legerősebbek. Ezek azonban feltűnően sokfélék, hiszen – mint Holm Bevers írja – módszeréhez hozzátartozott az igen különböző modellek átvétele, kombinációja, ez pedig ugyancsak megnehezíti az ilyen irányú vizsgálatokat. Bevers valószínűnek tartja a németalföldi és burgundi tanulmányutat, de például a Bladelin-oltár esetében ismételtlen úgy írja, hogy a motívumátvétélhez a közvetett információk is elegendők lehettek. Anzelsky viszont itt is a közvetlen benyomásokat látja valószínűbbnek.[52] Erőteltjes, általában nem idealizált alakjai a Flémalle-i mester és Nikolaus Gerhaert van Leyden által képviselt felfogáshoz illeszkednek, bár az övéiknél lendületesebbnek, ennek érdekében stilizáltak mondhatók. (Nagyjából ahhoz hasonló, amint Wolfson a Karlsruhei Passió mesterét jellemzi, azt írva nagyon egyéni stílusáról, hogy egyértelmű németalföldi hatások alatt formálódott, de amelynek ennél konkrétabb megfogalmazását elhamarkodottnak tartja.)[53]

Ez a jeles rézmetsző nem kevesebb, mint hat alkalommal örökítette meg Jézus születése jelenetét. Közülük az L. 23-as jelzéssel nyilvántartott a fontos számunkra (9. kép), ennek az elrendezése vethető össze a legközvetlenebbül a lőcsei szobrokkal.[54] Azonos Mária tartása, az angyalok és a pásztorok száma – bár van még egy angyal fenn az égben és egy hátul, a nyájnál maradt pásztor is, de lehet, hogy ezek nem hiányoztak Lőcsén sem, csak a főalakokat összetartó építészeti vagy tájképi kerethez voltak erősítve, és így elvesztek számunkra –, Szent József összekulcsolt keze és talán térdelése is. (Azért csak „talán”, mert nem vehető ki pontosan, féltérden áll-e?) Feltűnő, hogy Szűz Mária mennyivel nagyobb mindenkinél – éppen úgy, mint Lőcsén.

Nála valamivel fiatalabb volt Martin Schongauer, akinek nem csak teljes nevét ismerjük, de lakóhelyéről, családjáról, életének számos eseményéről is tudomással bírunk.[55] Rézmetszetein finomabb, elegánsabb hangot ütött meg, mint E. S., számára az egyes figurák jellemzésénél nem annyira az erőteljesség, inkább az őket egyéniséggé tevő érzékenység tűnik fontosnak. Festményeinek, főleg metszeteinek kedves érzelmességét – némi túlzással, de nem teljesen alaptalanul őt szokták a késő gótikus német Mária-típus kiteljesítőjének nevezni – komolyra fordítja a figurák súlyos nemessége, ám ha gyakran monumentálisan láttatja is őket, sohasem hiányzik legalább egy-egy ruharedő vagy hajtincs kanyargásánál a gótikus lágyág. A fiatalabb mester ennyiben meg is felel a fentebb idézett Panofsky-féle leírás második fázisának, amikor a németalföldi festészetet főleg a Rogier van der Weyden nevével jelölhető irány terjesztette, de persze a harmadiknak is, hiszen ő igazából a Rogier utáni generációhoz tartozott. Személyes kapcsolat ugyanis nem lehetett közöttük – ő ugyanúgy túl későn született, túl későn tudott csak példaképéhez céhlegény-vándorútja során ellátogatni, mint Dürer majd őhozá –, a szó szoros értelmében tehát még csak Rogier tanítványának sem nevezhető, de a közvetlen kapcsolódást bizonyos konkrét motívumok átvételén kívül a felfogás- és előadásmód hasonlósága is egyértelműen bizonyítja.

A közelmúltban újból megélénkült Schongauer-kutatás időnként vitatja, mennyiben kell a távolabbi Németalföldre vagy a közelebbi Burgundiába teendő utat feltételezni részéről, esetleg elég volt-e csak Kölnig elmennie, hiszen Rogier Columba-oltára akkor már ott volt látható, de ez a mostani vizsgálat szempontjából nem tűnik lényegesnek. Az mindenestre bizonyos – ebben mindenki egyet szokott érteni –, hogy a nagy példakép egy gyakran felhasznált motívumát, a Gyermekeket előre hajolva, lefelé tartott kezeivel imádó Máriát (26. kép) ismer-te, hiszen nélküle el sem képzelhetjük a kis Jézus imádásának szentelt nagy hatású, B. 4., illetőleg L. 5. jegyzékszámokat viselő rézmetszetének főalakját (10. kép).[56]

A metszetet bízával sorolhatjuk a mester jelentős alkotásai közé a rendkívül igényes kivitelezés, az utolérhetetlen rajzi megoldások, az erőteljességével együtt is finom kompozíció okán. Nyilván növelte a felé áradó rajongást, hogy bár csak a sokszorosító grafika puritán fekete-fehérjét használta, de a lágy átmenetek gondos visszaadása révén a néző azt érezheti, hogy egy festményben gyönyörködik. A metszetet általában az 1470-es évek elejére datálják, és az ezzel kapcsolatos érvek között az is fel szokott merülni, hogy a rogiéri előkép és az ebből elvezethető mű viszonya túlságosan, leginkább egy kezdőhöz illően közvetlen. A teljes nyugalom mellett is érezhető apró rezdülések mint Rogier van der Weyden műveinél, itt is nagy hatással voltak a késő gótikus építészet és képzőművészet mozgalmassága által az ilyen effektusokra nagyon érzékenyebbé tett kortársakra. A Jézus születése-rézmetszet népszerűségét mi sem bizonyítja jobban, mint az a körülmény, hogy ez a mesternek az az alkotása, amelyet – vagy legalábbis amelynek elrendezését esetleg egyik vagy másik szereplőjét – a legtöbbször át vették.

Ezt a rézmetszetet nézegetve elsősorban a különös, titokzatos hangulat ragadhatta meg Pál mestert, az a szelíd áhítat, amit ezek a hangsúlyozottan karcsú alakok árasztanak. Szűz Mária figuráját látva pedig akár közvetlen átvétellel is gondolhatunk, bár a Gyermeke Lőcsén nem anyja köpenyének előrenyúló csücskén fekszik. A.



29. Hugo van der Goes: Pásztorok imádása. Berlin–Dahlem, Staatliche Museen

Istenanya fontosságát itt is aláhúzza alakjának mindenkit felülmúló mérete. Az angyalok száma megegyezik, a pásztoroké egyvel kevesebb Pál szobrász alkotásán, de formai hasonlóságról egyik esetben sem beszélhetünk. Az építészeti környezetre és esetleg a táj-háttérre gyakorolt hatást itt ugyanúgy nem tudjuk megvizsgálni, mint E. S. metszetének esetében sem.

Schongauer *Jézus születése*-metszetén minden bizonynyal feltételezhetjük a Rogier van der Weyden által megalkotott remekmű, a Bladelin-oltár (26. kép) helyszíni tanulmányozását; Mária és a köpenyén fekvő, behajlított lábú és kissé mereven kinyújtott kezű gyermek, továbbá az épület felett, éppen velük szemben lebegő három angyal olyan típusú átvétel, ami aligha képzelhető el személyes élmény nélkül. Még inkább ezt mutatják – sőt, igazából ezek zárják ki egy kezébe került vázlat használatát – a román stílusú oszlopfők, ill. ablakformák, vagy az épület köveinek elő- és visszaugratása, a kváderek állóságának kidomborítása. Olyan részletek ezek, melyek a német művészetben csak a század végén találunk gyakori; amennyiben korábban előfordultak, azt mindig ki lehet mutatni a flamand művészettel, tehát közvetve, sőt közvetlenül Rogier van der Weydennel tartott kapcsolatot.

Schongauernek saját ötlete volt a jelenet boltozott térbe helyezése, az esemény jelentőségének ilyen kiemelése, de ez már megint olyan megfigyelés, amelyet nem erősíthetünk az eredeti keretük nélkül ránk maradt lösz-szobrok vizsgálatánál. Önálló volt a pásztorok esetében is, akik a Bladelin-oltáron hiányoztak. Itt a Flémalle-i mester dijoni táblájának lehetett ösztönző szerepe (12. kép), amelyen egyébként az istálló felett éneklő három angyal is megtalálható volt. A hatásokat csak Németalföldről Németország felé áramlónak képzelő gondolkodásunknak talán meglepetés, de Van der Goesnak a pásztorokat olyan fontossá tevő Imádásai – akár a firenzei (13. kép), akár a berlini (Berlin–Dahlem, Staatliche Museen, 29. kép) – későbbiek Schongauer metszeténél.[57]

Az új technikák, a fa- és rézmetszet magától értetődően rögtön nagy szerepet kezdtek játszani az új stílusok, divatok vagy csak egyéni megoldások, kompozíciós fogások terjesztésében.[58] Egyként vonatkozik ez mind

két itt említett grafikusra: E. S. mester műveinél összesemosódott a hozzá stílusán közelálló Nikolaus van Leydennek az egész délnémet területet elárasztó, sőt azon is túllépő, például a Kárpát-medencében is érezhető hatásával. Schongauer esetében pedig azt tehetjük hozzá, hogy metszeteinek roppant elterjedésében bizonyosan része volt egy technikai újításának: ő mélyebb árkokat véssett a rézlemezekbe, mint a megelőző kollégák, és ennek köszönhetően sokkal több levonatot tudott készíteni. Nyilván ez a legkézenfekvőbb magyarázata annak, hogy napjainkig mennyivel több eredeti példány maradt fenn az ő rézmetszeteiből, mint a korábbi mesterekéből.[59]

Rogier van der Weydennek ez a felső-rajnai metszők által is terjesztett kompozíciója a német művészet és közvetlen kisugárzása egész területén elterjedt. Nyugati példának szolgájon akár magának Schongauernek egy festménye az Orlier-oltáron[60], akár a nem kis mértékben éppen általa befolyásolt seligenstadti oltár (30. kép – Darmstadt, Hessisches Landesmuseum), a középrajnai festészet egyik jeles alkotása a század végén.[61] Jelen van még a német szobrászatnak az Alpok fővonalán is túl elterülő, már az olasz művészet hatásainak kitett legdélibb területén, Dél-Tirolban: Hans Klocker több művén megfigyelhetjük ezt a típust, így a müncheni Bayerisches Nationalmuseumba került tramini oltár szekrényében (31. kép).[62]

A Rajnától keletre indulva vitathatatlanul fontos szerepet töltött be Felső-Svábföld legjelentősebb művészeti központja, Ulm, ahol szép példákat találunk az Imádás mind szimmetrikus, mind aszimmetrikus ábrázolásaira. Az előbbire emlétsük meg az Erhart-műhely blaubeureni főoltárának megfelelő jelenetét (8. kép)[63], az utóbbira Jörg Stocker annak idején Unterknöringen főoltára számára megfestett Jézus születése-tábláját (Augsburg, Dom), vagy az attenhofeni oltár domborművét (32. kép – Ulm, Ulmer Museum).[64] Ez még sokáig népszerű maradt itt, mint a nem túl távol fekvő, művészeti szempontból bizvást idesorolható wettenhauseni prépostság domborművű táblája mutatja az 1520-as évekből (München, Bayerisches Nationalmuseum)[65] (20. kép). Ha pedig tovább megyünk az alsó-ausztriai Duna-mellékre, még további hasonló Imádásokkal találkozhatunk, me-



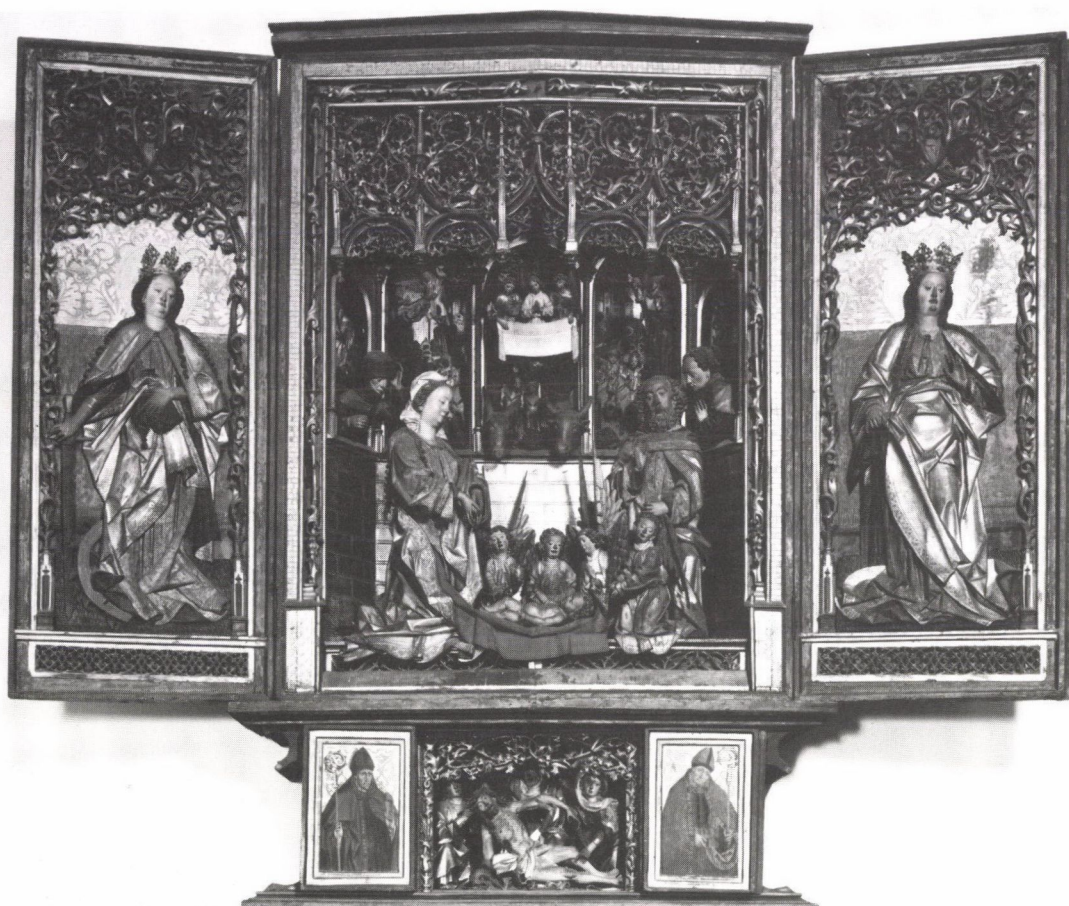
30. Jézus születése a seligenstadti oltáron. Darmstadt, Hessisches Landesmuseum

lyek közül egyet, a Maria Laach am Jauerling-it ismét megemlíthetünk (21. kép.)[66]

A felső-rajnai szobrászat és a felső-rajnai metszetek irányadók voltak a frankföldi művészek számára is. Riemenschneider és műhelye Schongauer ösztönzésére készített alkotásainak külön irodalma van, és természetesen nem volt ez másként Nürnbergben, többek között a löcsei szobrász számára olyan jelentős Veit Stoss műhelyében sem (18. és 19. kép).[67] Stoss krakkói domborművével egyébként már kiléptünk Németország területéről, de még mindig a rajnai rézmetszők hatókörén belül maradunk. A lengyel feldolgozásokon[68] kívül említést érdemel egy legújabbban készült magyar tanulmány.[69] A régi magyar művészet kutatása egyébként már régóta gyűjtögeti az erre vonatkozó adatokat, legyen itt elég a két legfontosabbra, Hoffmann Edith jegyzékére és Balogh Jolán kompozíciós elemzésekkel is alátámasztott felsorolására utalni.[70]

Ezzel visszajutottunk kiindulópontunkhoz, a löcsei templomban őrzött Jézus születése-oltárhoz. Pál mester-

ről megállapíthatjuk, hogy jó példaképekhez fordult, amikor figuráinak megformálásán gondolkodott. Konkrét kiindulási pontja minden bizonnyal a két részletesebben elemzett rézmetszet volt, bár vándorútján (vándorútjain?) Frank- és Svábföldre eljutott, és így más, ezek hatása alatt elkészült alkotást is láthatott, akár csak szárnydomborművet, akár egész oltárszekrényt betöltő kompozíciót. Arra, hogy a Rajna vidékén vagy éppen Németalföldön járt volna, semmi bizonyítékunk sincsen, ezzel kapcsolatos találgatásokba ne is menjünk bele. A kelet-közép-európai körülményekhez képest széles horizontúnak nevezhetjük, akinél nem maradt eredmény nélkül, hogy jól választotta ki azt a forrást, amelyből merít: messze környék legszebb szoborcsoportját sikerült megalkotnia. A legszebbet és legfinomabbat, legfennköltebbet, amely annyira átszellemült, mint kevés német alkotás. Bár kétségkívül a Rajnán inneni művészek közvetítését vette igénybe, de a kecsességnek és az eleganciának olyan fokát érte el, ami a motívumátvétel nélkül is a németalföldi művészetet juttatja eszünkbe. Körülbelül



31. Hans Klockner: Jézus születése a tramini oltár szekrényében. München, Bayerisches Nationalmuseum

úgy – hogy egy inkább asszociatív, mint bizonyító hasonlatot kíséreljünk meg –, miképpen Brita von Götz-Mohr a konkrét átvétel gondolatát fel sem vetve nevezte „gótikusnak, illetve franko-flamandnak” Francesco Laurana bécsi Laura-mellszobrát.[71]

Tudjuk, mint korának szobrászai általában, más alkalommal sem zárkózott el az elől, hogy metszetet vegyen segítségül. A főoltár négy szárnydomborműve közül háromnál ezt már régebben megállapította a kutatás, valamint azt is, hogy a szekrényoszobrok közül Szent Jakabét egy nürnbergi Stoss-figura, az utóbb Firenzébe került Szent Rókus nyomán formálta. Balogh Jolán ezeknél lényegesen később a szekrény másik két alakja, a Madonna és Evangelista Szent János mögött is felfedezett egy szobor- és egy metszet-előképet, az utóbbi éppen E. S. mester munkája.[72]

Pál szobrász Jézus születése-oltárán kétségtelen az átvétel ténye, de el kell ismernünk, hogy viszonylag önállóan komponált. A főoltáron használt kiindulópontjait – akár grafikai alkotások, akár Veit Stoss által készített szobor volt az – sokkal könnyebben fel lehetett ismerni. A Születés-oltáron viszont igazán ötletesen kombinálta a két rézmetszetet, nyilván ennek köszönhető, hogy az eddigi, igazán alapos kutatás itt nem is gondolta, hogy ismét egy létező előképet követett.[73] A kettős gyökérből összenőtt szoborcsoport szerves egységgé vált, amit jól mutat, hogy nem is olyan könnyű eldönteni, melyiket követte inkább a két metszet közül. Hálás feladat lenne megpróbálni, el lehet-e különíteni az egyes metszetek szerint az egyes alakokat, rekonstruálható-e az eredeti



32. Niklaus Weckmann műhelye: Jézus születése az attenhofeni oltáron. Ulm, Ulmer Museum

elrendezés, stb. Ezt azonban – amennyiben az eredeti szekrény hiányában egyáltalán lehetséges – csak egy újabb vizsgálat vállalhatja majd magára.

Befejezéséknél még egy idézet Ludolphtól, aki ugyan magának Jézusnak születését elemzi, nem pedig arról írt, hogy egy ennek a témának szentelt oltár milyen hatással volt a közönségre, mégis, aligha találhatunk önálló jobb forrást annak a minden művészettörténészt érdeklő kérdésnek a megvilágítására, hogyan személt egy akkori néző egy műtárgyat, adott esetben egy szárnyasoltár szekrénycsoportját vagy akár csak a jelenetnek az oltár-

szárnyra szorult ábrázolását: „...Krisztust Szűz Máriával és az igaz Józseffel együtt lehet megtalálni, ő itt a jászolban van. Ebből azt tanuljuk meg, hogy aki rá akar találni Krisztusra, annak tiszta legyen a szíve önmaga felé, ezt Mária jelenti, legyen igazságos felebarátai iránt, ezt az igaz József jelenti, és legyen alázatos és tisztelettudó Isten irányában, ezt a szerény jászol jelenti. Krisztus lám Márián és Józsefen keresztül található meg, azaz a szemlélődésen és a tetteken keresztül...”[74]

Végh János

JEGYZETEK

1 W. Merklas: Die mittelalterlichen Kunstwerke der Jakobskirche in Leutschau. Mittheilungen der K. K. Centralcommission zur Erforschung und Erhaltung der Baudenkmale 5. 1860, 291; *Divald K.*: Szepesvármegye művészeti emlékei. Budapest 1906, I. 29, II. 69–75; *B. Daun*: Veit Stoß und seine Schule in Deutschland, Polen, Ungarn und Siebenbürgen. Leipzig 1916, 74; *Divald K.*: Lőcsei Pál mester és köre. Magyar Művészet 4. 1928, 755–757; *Péter A.*: A magyar művészet története I. Budapest 1930, 152–153; *Kampis A.*: Lőcsei Pál mester. Archaeologiai Értesítő 47. 1934, 67, 88–91; *O. Schürer–E. Wiese*: Deutsche Kunst in der Zips. Brünn–Wien–Leipzig 1938, 71, 73–74, 195, 196, 197; *Kampis A.*: Középkori faszobrászat Magyarországon. Budapest 1940, 107–108; *Gerevich L.*: A felvidéki szobrászat stílustörténete (Bővített klny. a Szépművészet c. folyóirat 1941-es és 1942-es évfolyamában megjelent cikkekből.) Budapest 1943, 19; *J. Homolka–P. Horváth–F. Kotrba–V. Kotrba–J. Paštka–V. Tilkovský*: Majster Pavol z Levoče. Bratislava 1961, 78; Pavol z Levoče, jeho dielo a škola. (kiáll. kat.) Levoča 1967, 10–16 sz. (K. Vaculík munkája); *Radocsay D.*: A középkori Magyarország faszobrai. Budapest 1967, 103–104, 194; *F. Kotrba*: Barva a tvar v pozdněgotickém sochářství a řezbářství. Príspevek ke studiu polichromie dreveného sochárskeho díla. Monumentorum tutela 5. 1969, 163–206; *J. Homolka*: Gotická plastika na Slovensku. Bratislava 1972, 270–271, 406; *Eisler J.*: Lőcsei Pál. Budapest 1975, 15; *H. Kotrba*: Oltář Narození Páně v kostele sv. Jakuba v Levoči. In: Majster Pavol z Levoče, život, dielo, doba (Zborník referátov zo seminára, zostavoval M. Novotná). Košice 1991, 46–63.

2 A Születés-ábrázolások típusainak késő középkori alakulásáról részletesen ír G. Schiller: Ikonographie der christlichen Kunst I. Gütersloh 1966, 86–94, 97–98, továbbá P. Wiehelm: „Geburt Christi”, in: Lexikon der christlichen Ikonographie, Freiburg... II. 1970, 108–115. Pszeudo Bonaventura szövegeit közli angol fordításban I. Ragusa–R. B. Green: Meditations on the Life of Christ. Princeton, N. J. 1961, 31–42. Pszeudo Bonaventura és Johannes de Caulibus azonosságáról nincs mindenki meggyőződve, de ennek taglalása túl messze vezetne az irodalomtörténet területére, lásd F. P. Pickering: Literatur und darstellende Kunst im Mittelalter. Berlin 1966, 158. A Legenda aurea szövegének egy újabb, német kiadása: Die Legenda aurea des Jacobus de Voragine aus dem lateinischen übersetzt von Richard Benz. Berlin 1963, 51–61. Szent Brigitta személyéről és írásairól P. Dinzelbeuer: „Brigitta von Schweden”, in: Wörterbuch der Mystik, hrsg. von P. Dinzelbauer. Stuttgart 1989, 63–65. Látomásainak szövegét latinul és angolul lásd H. Cornell: The Iconography of the Nativity of Christ. Uppsala 1924, 9–13. Újabb, csak angolul: A. Butkovich: Revelations. Saint Birgitta of Sweden. Los Angeles, Calif. 1972, 29–31. Ludolph von Sachsenről M. Gerwing címszava, in: Lexikon des Mittelalters V. München–Zürich 1991, 2167–2168. A Születésről szóló leírásának múlt századi kiadása: Vita Jesu Christi ... per Ludolphum de Saxonia ex ordine Carthusianorum, ed. A.-C. Bolard–L.-M. Rigolot–J. Carnadet. Parisii–Roma 1869, I. 38–46. Pszeudo Bonaventura gondolatainak terjesztőjeként jellemző *Pickering* 1966, 158. Egyébként általában eldönthetetlen annak megállapítása, hogy egy-egy művön az említett források közül melyik hatása volt az erősebb, hiszen

ezek a gondolatok akkoriban közkézen forogtak, sőt éltek még mellettük az apokrif evangéliumokból merített motívumok is; ezek közül elsősorban a Jakab-ősevangélium és a Pszeudo Máté-evangélium gazdag a Születésre vonatkozó részletekben. Elképzelhető, hogy Ludolphnak, a jól használható kompiláció szerzőjének nagyobb jelentőséget kell tulajdonítanunk a kor mentalitásának formálásában, mint ez általában szokásos, hiszen a legtöbb forrást megelőzte olvasottságban; már az 1470-es évekre négy nyomtatott változatát ismerjük szempontunkból legfontosabb művének, a Jézus életének, írja A. Châtelet: Ludolphe le Chartreux et l'iconographie religieuse de la fin du Moyen Age. In: Von der Macht der Bilder. Beiträge des C. I. H. A.-Kollegiums „Kunst und Reformation” (Hrsg. E. Ullmann). Leipzig 1983, 390–399.

3 Az antifona-szöveg ideillő voltáról E. Panofsky: Early Netherlandish Painting, its Origin and Character. Cambridge/Mass. 1953, 378.

4 Ennek az áll-formának a jelentőségéről Pál mester munkásságában A. C. Glatz: Gotické umenie v zbierkach Slovenskej národnej galérie. Bratislava, 1983, 120, 50. kat. sz.

5 Cornell 1924 (2. jegyz), 10–11. Ennek és még néhány további megfigyelésnek latin szövege, amelyek meglepő valószerűséggel, valósággal kézzel fogható és szemmel látható módon térnek vissza Pál mester szobrai: „Capillis pulcherrimis quasi de auro extensis super spatulas”. – „Audiui etiam tunc cantus angelorum mirabilis suavitatis et magne dulcedinis.” – „Et statim venter virginis qui ante partum tumidissimus erat retraxit se, et tunc corpus eius mirabilis pulchritudinis et delicatum...” – „Cum igitur virgo sensit se iam peperisse statim inclinat capite et iunctis manibus adoravit puerum.” – „His igitur completis intrauit senex [ti. Szt. József] et prosternens se ad terram genibus flexis et adorandó eum plorabat per gaudio.” – „...posuerunt eum in presepio et flexis genibus adorabant eum cum gaudio immenso et leticia.”

6 Régi magyar kódexek: Érdy codex I. fele. Közzéteszi Volf György. Budapest 1860, 78. A szövegnek a mai helyesírásához közeli olvasata: „térdeire esék Sionnak szent szíz leánya, levonyá fedelét (kendőjét) fejeéről, megereszté szent szízeséges haját, felemelé édes kezeit, kegyes szemeit, szívéit és lelkét mennyeknek országára, ime azonnal kiragyogott ő szent arcára az isteni fényesség és látá, hát előtte van az nagy édes kíváncsatos szülőtte. Azonnal hozzá fordula, és nagy édes szívvel imáda és köszöne őneki mondván: Áldott vagy ki jöttél az Úr nevében.” Az itt átirított szöveghez lásd: A néma barát megszólal. (Válogatta ... Madas E.) Budapest 1985, 99–100. A Karthauzi Névtelen személyéről tájékoztat a válogatás összeállítójának tanulmánya, uo. 545–559.

7 Az angyalok Máriától elmaradó, de mégiscsak jellemzően gótikus törekénységét szemlélve meglepő az a feltételezés, hogy barokk kiegészítések lennének, vö. Pamiatky hnutelné Vychošlovského kraja v štátnych zoznamoch II. Prešov 1969, 343, ill. L. Hromádová: Levoča. Pamiatková rezervácia. Bratislava 1979, 88.

8 A Vir dolorum-oltár képeiről Radocsay D.: A középkori Magyarország táblaképei. Budapest 1955, 108, 374–375; Glatz, A. C.: Doplnky k spišskej mal'be z obdobia 1440–1540 I. Zborník

Slovenskej národnej galérie Galéria III. 1975, 42, a Mária hó-oltár képeiről *Radosay* i. m. 125–126, 377–378; *Glatz* i. m. 44.

9 *Radosay* 1967, (1. jegyz.) 69, 152–153, 90. kép; *Homolka* 1972, (1. jegyz.) 230, 404, 190–150. tábla. *Společníková*, M.: A bártfai Jézus születése oltár. Budapest 1984.

10 G. Otto: Gregor Erhart. Berlin 1943, 23–32, 86; A. Broschek: Michel Erhart. Ein Beitrag zur schwäbischen Plastik. Berlin–New York 1973, 134–136.

11 Spätgotik am Oberrhein. Meisterwerke der Plastik und des Kunsthandwerks 1450–1530. (kiáll. kat.) Badisches Landesmuseum Karlsruhe 1970, 81–82, 6. kat. sz., 7. tábla

12 E. S. mester metszetéről (*Lehrs* Nr. 136) Meister E. S. Ein oberrheinischer Kupferstecher der Spätgotik, bearb. von H. Bevers. (kiáll. kat.) München–Berlin 1986–1987, 28–30, 11. kat. sz. Schongaueréről (*Lehrs* Nr. 5.) Martin Schongauer. Druckgraphik im Berliner Kupferstichkabinett. (Bilderheft der Staatlichen Museen Preussischer Kulturbesitz Heft 65/66) Hrsg. von H. Krohm–J. Nicolaisen, J. Berlin 1991 (egy meg nem valósult kiállítás katalógusa), 79–81, 3a. kat. sz.

13 U. Söding: Hans Multschers Sterzinger Altar. Münchener Jahrbuch der bildenden Kunst 3. F. XL. 1989, 42, 43, 3. kép

14 Th. Rensing: Der Meister von Schöppingen. München–Berlin 1959, 17–26.

15 M. J. Friedländer: Early Netherlandish Painting (a továbbiakban: E. N. P. II.) Leyden–Brussels 1967, 53, sz. 76. t; M. Comblen–Sonkes: Le Musée des Beaux-Arts de Dijon (Corpus de la Peinture des Anciens Pays-Bas Méridionaux au XVe siècle, 14). Bruxelles 1986, 159–201, CXXIX–CLXXVI. t.

16 *Ragusa–Green* 1961 (2. jegyz.), 31. és 33. sz. ábra

17 *Ragusa–Green* 1961 (2. jegyz.), 38. Találkozó idezi ezzel kapcsolatban Szent Pál levelét a zsidókhoz, 1,6.

18 *Friedländer* E. N. P. V. (15. jegyz.), 10. kat. sz. 14–18 t.

19 Áldó mozdulatnak tartja *Vaculik* az 1967-es löcsei kiállítás (1. jegyz.) katalógusában, a 16. tételben.

20 M. B. McNamee: Further Symbolism of the Portinari Altarpiece. Art Bulletin XLV. 1963, 142–143. Az angyalok diakónusi öltözkészéről még K.-A. Wirth: in: Reallexikon zur deutschen Kunstgeschichte V. Stuttgart 1967, 410–426; ezt azzal magyarázza, hogy a földi liturgia a mennyi megfelelője kell legyen, uo. 379–382.

21 B. G. Lane: „Ecce panis angelorum”: The Manger as Altar in Hugo’s Berlin Nativity. The Art Bulletin LVII. 1975, 476–486.

22 *Merklas* 1860 (1. jegyz.), 291; *Divald* 1906 (1. jegyz.), 72. *Divald* véleményét osztja V. Wagner: Dejiny výtvarného umenia na Slovensku. Trnava 1930, 88–89, sőt, annyiban túl is lép rajta, hogy még Máriát és Józsefet is portrészerűnek tartja.

23 Nyomatékosan rámutat a megoldás újszerű voltára *Kotrba* 1969 (1. jegyz.), 168. Szép reprodukció a pásztor kékes árnyalatú álláról: I. Chalupský–V. Wolf–F. Majerech: Die St. Jakobs-Kirche in Levoča. Das Werk von Meister Paul. Bratislava 1994, 62. t.

24 Michel Beaulieu–Jeanne Baylé: Le costume en Bourgogne de Philippe le Hardi à la mort de Charles le Téméraire (1364–1477). Paris 1956, 50–55. („La robe”)

25 Szent József tiszteletének alakulásáról, művészi ábrázolásairól G. Kaster: „Joseph von Nazareth”-címszó, in: Lexikon der christlichen Ikonographie, VII. Rom... 1974, 210–222. Az 1400 körüli évek előtt szokásos ábrázolások bemutatását lásd: H. Pleij: Jozef als pantoffelheld. Opmerkingen over relatie tussen literatuur en mentaliteit in de late middeleeuwen. Symposium 3. 1981, 66–81. A 15. század elején bekövetkezett változásokról B. Forster: The Iconography of St. Joseph in Netherlandish Art, 1400–1550. University of Kansas, Lawrande, Ph. D. 1978, 279–280, illetőleg J. de Co, J.: Robert Campin, weitere vernachlässigte Aspekte. Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte 44. 1991, 79–82.

26 E. Vavra: „Houppeland”-címszó, in: Bildwörterbuch der Kleidung und Rüstung. Vom alten Orient bis zum ausgehenden Mittelalter, hrsg. von H. Kühnel. Stuttgart 1992, 120–121.

27 *Glatz* 1983 (4. jegyz.), 95–100, 36. kat. sz.

28 Z. Kepinski: Veit Stoss. Warszawa–Dresden 1981, 37–38. A schwabachi főoltár születés-jelenetéről lásd A. Schädler: Stilkritische Bemerkungen zu den Skulpturen des Schwabacher Choralts, in: Der Schwabacher Hochaltar, Internat. Kolloquium... (Arbeitsheft 11 – Bayerisches Landesamt für Denkmalpflege) München 1982, 98, 115. tábla

29 *Broschek* 1973, (10. jegyz.), 134–136. A wettenhauseni domborművekről: Die Bildwerke von Holz, Ton und Stein... Kataloge des Bayerischen Nationalmuseums München XIII, 2. Bearbeitet von Th. Müller. München 1959, 246. sz. (Martin Schaffner, 1524–1524), továbbá C. Lichte: Ein blühender Kunstbetrieb – Die Werkstatt des Niklaus Weckmann. In: Meisterwerke massenhaft. Die Bildhauerwerkstatt des Niklaus Weckmann und die Malerei in Ulm um 1500. Württembergisches Landesmuseum (kiáll. kat.) 1993, 83–84. Még néhány akkor készült ulmi retabulum, amelyeken hasonló köpeny van Szent Józsefen: atenhofeni oltár, uo. 74. kat. sz., az ún. párizsi Jézus születése (Párizs, Petit Palais), uo. 77. kat. sz., oltár a reutti ev. plébániatemplomból, uo. 94, 115. kép.

30 A kefermarkti oltárról újabban számos figyelemre méltó megállapítás hangzott el egy Linzben megrendezett tanácskozáson: Der Meister des Kefermarkter Altars. Die Ergebnisse des Linzer Symposions. Red.: L. Schultes (Studien zur Kulturgeschichte von Oberösterreich 1). Linz 1993. A Maria Laach-iról – feltételezve, hogy ez voltaképp a göttweigi apátsági templom egykori főoltára volt – L. Schultes: Zu Identität und Werk des Meisters des Kefermarkter Altars, uo. 46–50. A kefermarkti oltárral kapcsolatos tanulmánykötetben még számos reprodukció található, amelyen a Jézus születése Szent Józsefe aranyos palástot visel.

31 *Merklas* 1860, (1. jegyz.), 291. *Divald*, 1096, (1. jegyz.) 72.

32 O. Demus: Die spätgotischen Altäre Kärntens. Klagenfurt 1991, 278, Abb. 321. A Szlovéniával szomszédos Karintiában számos ehhez hasonló sapkát viselő Józsefet találunk. Legyen elég közülük a legszebbnek, a Maria Gail-i oltár belső tábláján látható domborműnek az említése, *Demus* uo. 225–274, 293. kép

33 *Beaulieu–Baylé*, 1956 (24. jegyz.), 68–69. F. Boucher: Histoire du costume en Occident de l’antiquité à nos jours. Paris 1965, 202. D. Yarwood: „Hoods”-címszó, in: The Encyclopaedia of World Costume. London 1988, 232. H. Kühnel: „Cappuccio”, „Chaperon” és „Gugel” címszavak, in: Bildwörterbuch der Kleidung und Rüstung. Vom alten Orient bis zum ausgehenden Mittelalter, hrsg. von H. Kühnel. Stuttgart 1992, 44, 46, 92–93.

34 A holland grófi udvar halászatáról A. Hagopian van Buren: Jan van Eyck in the Hours of Turin and Milan, Approached through the Fashions in Dress. In: Masters and Miniatures. Proceedings of the Congress in Medieval Manuscript Illumination in the Northern Netherlands, ed. by K. van der Horst–J. Chr. Klamt (Utrecht 1989). Doornspijk 1991, 228, 20. kép. A Hainaut-i Krónika címlapjáról M. Davies: Rogier van der Weyden. London 1972, 208, 74. t. M. J. Friedländer, E. N. P. II. (15. jegyz.), 6. sz. G. Dogaer: Flemish Miniature Painting in the 15th and 16th Century. Amsterdam 1987, 63–37. A Coeur d’amour épris miniatúráiról O. Pächt–D. Thoss: Französische Schule I. (Die illuminierten Handschriften und Inkunabeln der Österreichischen Nationalbibliothek I.) Wien 1974, 37–49, Abb. 68.

35 Gent, duizend jaar kunst en cultuur. Gent, Museum voor Schone Kunsten (kiáll. kat.) 1975, 63–70: Groot Vleeshuis, ontdekking en restauratie, 9. kép. M. J. Martens: De muurschilderkunst te Gent (12de tot 16de eeuw). Verhandelungen van de Koninklijke Academie voor Wetenschappen Letteren en Schone Kunsten van België, KI. Schone Kunsten Jg. 51. Nr. 46. Brussel 1989, 138–149, 243–245 (Cat. Nr. 15). J. Sander: Hugo van der Goes. Stilentwicklung und Chronologie. Zabern 1992, 216–220.

36 A Bladelin-oltárról lásd *Friedländer*, E. N. P. II. (15. jegyz.) Nr. 38, 59. t. és *Davies* 1972 (34. jegyz.), 102–203.

37 A régebbi álláspont legrészletesebb kifejtését lásd *Panofsky* 1971 (3. jegyz.), 276–278, illetve *Davies* 1972 (34. jegyz.), 201–203. Az újabbról A. Markham Schulz: The Columba Altarpiece and Rogier van der Weyden’s Stylistic Development. Münchener Jahrbuch für bildende Kunst N. F. 3. 33. 1971, 93–96. Ezt a véleményt teszi már magáévá egy újabb monográfia, L. Campbell: Van der Weyden. New Work 1980, 51. A berlini kép bizonyosan nem azonos a middelburgi templom oltárképével, írja E. Dhanens: Nieuwe gegevens betreffende het Bladelin-retabel, toegeschreven aan Rogier van der Weyden. In: Archivum Artis Lovaniense, uitgegeven door M. Sneyers. Leuven 1981, 46.

38 A granadai oltárról és a berlini másolatról *Friedländer* E. N. P. II. (15. jegyz.), 60, Nr 1, l. t. Részletesebben, kutatástörténetet is nyújtva R. van Schoute: La Chapelle royale de Grenade (Les

primitifs flamands 6.) Bruxelles 1963, 78–109. Rogier van der Weyden – Rogier de la Pasture. Peintre officiel de la Ville de Bruxelles. Portraitiste de la Cour de Bourgogne. Musée Commune de Bruxelles (kiáll. kat.) 1979, 8. kat. sz. (C. Perrier d'eteren munkája). R. Grosshans: Rogier van der Weyden, Der Marienaltar aus Miraflores. Jahrbuch der Berliner Museen 32. 1981, 49–112, 2. kép.

39 Friedländer E. N. P. II. (15. jegyz.), 8. sz. Davies 1972 (34. jegyz.), 222–223, kat. sz.: Lugano I. 85. t. C. Eisler: The Thyssen-Bornemissza Collection. Early Netherlandish Painting. London 1989, 62–73. Nr. 4. A Jézus születését kissé nagyítva közli a 6. kép.

40 Panofsky 1971, (3. jegyz.), 45–46, 37. kép

41 Lásd fentebb, a 15. jegyzetben idézett irodalmat

42 Friedländer E. N. P. IV. (15. jegyz.), 81. kat. sz., 75. t.

43 Friedländer E. N. P. IV. (15. jegyz.), 104, 102. t. Petrus Christus. Renaissance Master of Bruges. New York, Metropolitan Museum of Art (kiáll. kat.) 1994, 158–162, 17. kat. sz., itt 1465 körülre datálva (M. W. Ainsworth munkája)

44 Friedländer E. N. P. III. (15. jegyz.), I. kat. sz. pl I. A. Châtelet: Les Primitifs hollandais. La peinture dans les Pays-Bas du Nord au XVe siècle. Fribourg 1980, 212, 52. kat. sz. (Az itt tárgyalt tábláról nem ír, csak az egykor hozzá tartozott többi darabról.)

45 A Portinari-oltárról általában lásd a 18. jegyzetet. Ezt egészíti ki B. Ridderbos: De melancholie van de kunstenaar. Hugo van der Goes en de oudnederlandse schilderkunst. 's-Gravenhage 1991, 31. Sander 1992 (lásd 35. jegyz.), 220.

46 Friedländer E. N. P. VI. a. (15. jegyz.), I. kat. sz. 3. t.; uo. 2. sz. 4. t. Hans Memling: cinque siècles de réalité et fiction. Bruges, Groeningemuseum (kiáll. kat.) 1994, 14. kat. sz. (D. de Vos munkája); uo. 30. kat. sz. 80. t. (nem tartja saját kezű munkának R. van Schoute: La Chapelle Royale de Grenade, Les Primitifs flamands 6., Bruxelles 1963, 80–86, Pl. 150–151); E. N. P. 29. kat. sz. 80. t.; 28. kat. sz. 80. t.; uo. 128. kat. sz. 80. t. Hans Memling: cinque siècles (lásd feljebb), 5. kat. sz. (D. de Vos munkája); E. N. P. VI. b. (15. jegyz.), Add. 262. kat. sz. 253. t.

47 Friedländer E. N. P. VI. b. (15. jegyz.), 103. kat. sz. 170. t. Châtelet 1980 (44. jegyz.), 174, 148. kép. S. Urbach: Contribution à l'étude de la Nativité de Gérard David conservée à Budapest. Annales d'Histoire de l'art et d'Archeologie 9. 1987, 83–97, a kérdéses megállapítás: 87.

48 Châtelet 1980 (44. jegyz.), 237, 145 sz. (Az utrechti iskolából valónak mondja.) Middeleeuwse nederlandse kunst uit Hongarije. Utrecht, Rijksmuseum het Catharijnenconvent (kiáll. kat.) 1990, 19. kat. sz. (Urbach Zs. munkája); Keresztény Múzeum Esztergom (bev. Cséfalvay P.) Budapest 1993, 52. sz. (Végh J. munkája)

49 Panofsky 1953 (3. jegyz.), 308. M. Wolfson: Das Elsass und die Niederlande zur Rezeption der altniederländischen Malerei in der Zeit Schongauers, in: Le beau Martin. Études et mises au point. Actes du colloque... à Colmar les 30 septembre, 1er et 2 octobre 1991. Colmar 1994, 128.

50 Németország elsőbbségéről újabban F. Anzelevsky: Der Meister der Spielkarten, der Meister E. S. und die Anfänge des Kupfestichs. In: Der hübsche Martin. Kupferstiche und Zeichnungen von Martin Schongauer (cca. 1450–1491). Colmar, Unterlinden Museum (kiáll. kat.), 1991, 114–115.

51 Meister E. S. Ein oberrheinischer Kupferstecher der Spätgotik. München, Staatliche Graphische Sammlungen (kiáll. kat.) 1986–1987, Berlin, SMPK Kupferstichkabinett 1987, Katalogbearbeitung H. Bevers. Az életére és működésére fényt derítő adatok és a stílusösszefüggések főleg a bevezetésben, 7–20. Einsiedeln jelentőségéről, még az általában monogramnak tartott betűjelzést is arra visszavezetve H. Appuhn: Das Monogramm des Meisters E. S. und die Pilgerfahrt nach Einsiedeln. Zeitschrift für Schweizerische Archeologie und Kunstgeschichte 45. 1988, 301–314. A mester rézmetsző technikájáról J. P. Filedt Kook: Die Entwicklung des deutschen Kupferstichs im 15. Jahrhundert und die Kalmadelstiche des Meisters des Amsterdamer Kabinetts. In: Von Leben im späten Mittelalter. Der Hausbuchmeister oder Meister des Amsterdamer Kabinetts. Amsterdam Rijksmuseum (kiáll. kat.) 1985, 64–65.

52 Meister E. S. 1986–1987 (51. jegyz.), a tanulmányutakról 7–20, az áttételes átvétel lehetőségéről 32, 78. Ellentétes álláspont van Anzelevsky 1991 (50. jegyz.), 120–121.

53 M. Wolfson: Originalität und Tradition – Zu den ikonographischen und künstlerischen Quellen der Karlsruher Passion. Zeitschrift des deutschen Vereins für Kunstwissenschaft 45. 1991, 67–87.

54 Meister E. S. 1986–1987 (51. jegyz.), 11. kat. sz.

55 Halálának centenáriuma több kiállítás is hódolt emlékének: Der hübsche Martin 1991 (50. jegyz.). Martin Schongauer, maître de la gravure rhénane vers 1450–1491. Paris, Musée du Petit Palais (kiáll. kat.) 1991–1992. Martin Schongauer. Das Kupferstichwerk. Katalog bearbeitet von Tilman Falk und Thomas Hirte. München, Staatliche Graphische Sammlung (kiáll. kat.) 1991. Martin Schongauer. Druckgraphik im Berliner Kupferstichkabinett, hrsg. von H. Krohm–J. Nicolaisen (Bilderheft der Staatlichen Museen Preussischer Kulturbesitz Heft 65/66 – egy meg nem valósult kiállítás katalógusa) 1992. A mester rézmetsző technikájáról Filedt Kok 1985 (51. jegyz.), 65–66.

56 Der hübsche Martin 1991 (50. jegyz.), K.6. kat. sz. H. Krohm: Der Maler und Kupferstecher Martin Schongauer. Bemerkungen zu seiner kunstgeschichtlichen Bedeutung. In: Martin Schongauer Druckgraphik, 1991 (55. jegyz.), 11–13, továbbá uo. 3 a. kat. sz. Martin Schongauer, maître... 1991–1992 (55. jegyz.), 4. kat. sz.

57 A. Châtelet: Schongauer et les Primitifs flamands. Cahiers alsaciens d'Archeologie, d'Art et d'Histoire 22. 1979, 122. Schongauer művészetének még a flamand művészek, legalábbis a 15. század végi másodrendű brüsszeli festők számára is irányadó szerepéről H. Dubois: Sources d'inspiration du Maître à la vue de Gudule et de son atelier. Annales d'Histoire de l'Art et d'Archeologie 11. 1984, 39–52. Van der Goes berlini képéről Friedländer E. N. P. V. (15. jegyz.), 15. sz. 25–27. t., továbbá Sander 1992 (35. jegyz.), 121–123, 258–260.

58 Az átvételeket számos tanulmány vizsgálta, rövid áttekintést ad róluk P. Béguerie: Kupferstich und Plastik. In: Der hübsche Martin, 1991, (50. jegyz.) 453–457. E. S. mesterről összefoglalóan E. Hessig: Die Kunst des Meisters E. S. und die Plastik der Spätgotik. Berlin 1935, Schongauerrol W. Thöllden: Die Wirkung der Schongauer-Stiche auf die deutsche Plastik um 1500. Dresden 1938. (A Jézus születése témáról külön is ír a 10 skk. oldalakon.) Egy egészen új szempont, a reformációt megelőző időkben felbukkanó, a kor művészetének színészségével, életszerűségével szembeforduló puritanizmusra mutat rá Schongauer metszetein – és hozza kapcsolatba Riemenschneider festés és alapozás nélkül hagyott alkotásaival – H. Krohm: Der Schongauerische Bildgedanke des „Noli me tangere“ aus Münsterstadt – Druckgraphik und Bildgestalt des nichtpolychromierten Flügelaltars. In: Flügelaltäre des späten Mittelalters, hrsg. von H. Krohm und E. Oellermann. Berlin 1992, 84–102.

59 E. S. mesterről és Gerhaertról M. Baxandall: The Limewood Sculptors of Renaissance Germany. New Haven–London 1980, 13–15. Schongauer nagyobb példányszámairól Filedt Kok 1985 (51. jegyz.), 66. A példányszámokat meglepő módon inkább alacsonynak tartja Krohm 1991 (55. jegyz.), 8.

60 A. Châtelet: Schongauer und die Malerei. In: Der hübsche Martin 1991 (50. jegyz.), 62–63, 66–67, illusztráció ugyanott. Martin Schongauer, maître... 1991–1992 (55. jegyz.), 73–74, 27. kép.

61 Deutsche Malerei um 1260 bis 1550 im Hessischem Landesmuseum Darmstadt. (Kataloge des Hessischen Landesmuseums Nr. 15.) Herausgegeben von Wolfgang Beeh. Darmstadt 1990, 13. sz.

62 G. Scheffler: Hans Klocker. Beobachtungen zum Schnitzaltar der Pacherzeit in Südtirol. (Schlern-Schriften 248.) Innsbruck 1967, 3. kat. sz. E. Egg: Gotik in Tirol. Die Flügelaltäre. Innsbruck 1985, 100–105. Idesorolhatjuk a St. Leonhard in Passeier-i templom szétszedett oltárának Szűz Mária- és Szent József-figuráját is (Bécs, Österreichische Nationalgalerie – Museum mittelalterlicher österreichischer Kunst), Scheffler 1967 (lásd fentebb), 3. kat. sz. 1. kép, Egg 1985 (lásd fentebb), 109, 51. kép.

63 Lásd 10. jegyz.

64 D. von Pfeil: Jörg Stocker – ein verkannter Maler aus Ulm, in: Meisterwerke massenhaft, 1993 (29. jegyz.), 200, 273. kép. Az attentionföni domborműről uo. 74. kat. sz.

65 Lásd 29. jegyz.

66 Az osztrák Duna-mellék Imádás-domborműveiről lásd 30. jegyz.

67 Riemenschneider és Schongauer kapcsolatáról alapvető J. Bier: Riemenschneider's Use of Graphic Sources. Gazette des Beux-Arts 99. 1957, 203–222, további adatok a neves Riemenschneider-specialista sokkötetes monográfiájában: Tilmann Riemenschneider. Würzburg–Wien 1925–1978; Újabban hasznos gondolatok Krohm 1992 (58. jegyz.). Bier formalisztikus átvétel-regisztrálásaival és egyes azóta felmerült, a metszetelőkép felhasználásánál a műhely gazdaságosabb működtetésére irányuló törekvést sejtő nézetekkel elégedetlen J. Nicolaisen: Die Verwendung der Kupfestiche Martin Schongauer in der Schnitzwerkstatt Tilmann Riemenschneiders. In: Le beau Martin 1994 (49. jegyz.), 251–283. A nürnbergi művészetről és Veit Stossról lásd 28. jegyzet. Veit Stoss művészetében a németalföldi, jelesen a rogieri összetevőnek külön irodalma van, ahol még a mester ottani tartózkodásának a lehetősége is felmerült. Összefoglalóan ír erről P. Skubiszewski: Der Stil des Veit Stoss. Zeitschrift für Kunstgeschichte 41. 1978, 112–122. Újabban egy érdekes motívum, a kezeit tördelő apostol kapcsán L. Kalinowski: Zalamane ręce apostola w Oltarzu Mariackim Wita Stwosza. Folia Historiae Artium 25. 1989, 57–76.

A felső-rajnai szobrok és kis részben metszetek szerepéről Veit Stoss stílusának alakításában ír E. Zimmermann: Künstlerische Quellen der Kunst des Veit Stoss am Oberrhein. In: Veit Stoss. Die Vorträge des Nürnberger Symposiums. Schriftleitung R. Kahsnitz. München 1985, 61–87.

Rogier van der Weyden, sőt, a Flémaille-i mester művészetének hatásáról és a felső-rajnai szobrászat, főként Gerhart jelentőségéről részletesen ír P. Skubiszewski: Der Stil des Veit Stoss. Zeitschrift für Kunstgeschichte 41. 1978, 93–133. A metszetek

közvetítő szerepével kapcsolatosan meglehetősen szkeptikus, l. uo. 109, 61. jegyz., 115–117.

68 A. M. Olszewski: Pierwowozory graficzne późnogotyckiej sztuki malopolskiej. Wrocław–Warszawa–Kraków–Gdańsk 1975. A. S. Labuda: Israhel van Meckenem und die osteuropäische Malerei. Überlegungen zur Rezeption des graphischen Vorbildes. Unser Bocholt 33. 1982, Heft 4. 47–56. Uő: Les gravures de Schongauer et l'art gothique tardif en Pologne. In: Le beau Martin, 1994 (49. jegyz.), 285–296. (Külön figyelmet fordít annak a lehetőségnek, nem éppen Stoss volt-e Schongauer hatásának terjesztője Kis-Lengyelországban: 292–293.)

69 Gy. Török: Die Verwendung von Schongauers Stichen in der ungarischen Tafelmalerei. In: Le beau Martin, 1994 (49. jegyz.), 299–306.

70 Hoffmann E.: Jegyzetek a régi magyar táblaképfestészethez. Archaeológiai Értesítő 50. 1943, 1–30. Balogh J.: L'origine du style des sculptures en bois de la Hongrie médiévale. Acta Historiae Artium 4. 1957, 231–253.

71 Brita von Götz-Mohr: Laura Laurana. Francesco Lauranas Wiener Porträtbüste und die Frage der wahren Existenz von Petrarca Laura im Quattrocento. Stadel-Jahrbuch N. F. 14. 1993, 157.

72 A föltár előképeit felsorolja Radocsay 1967 (1. jegyz.), 99, 102–103. A Madonnáról és a Szent János-figuráról Balogh 1957 (70. jegyz.), 244, 41–43. kép. A Stoss-féle Rókus-figura mögött is E. S.-metszetelőképet említ Homolka (1. jegyz.), 268.

73 Ha ilyen módon bebizonyosodott, hogy Pál mester itt is előkép után dolgozott, akkor elesik Kampis érve, aki őt elsősorban mint „invencióban koldus”-t akarta kizárni a Születés-oltár készítéséből. Kampis 1934 (1. jegyz.), 90, továbbá uő 1940 (1. jegyz.), 108. Egyébként Riemenschneider és műhelye is kombinálta a különböző Schongauer-motívumokat a Jézus születése-domborműveken, állapítja meg Nicolaisen 1991 (67. jegyz.), 270–271.

74 Ludolphus 1869 (2. jegyz.), 43. Némileg eltérő szöveggel (nyilván más kódexet használva) idézi ezt a passzust Châtelet 1983 (2. jegyz.), 398–399.

„MIT GESENKTEN HAUPT UND GEFALTETEN HÄNDEN

WANDERUNG DER MOTIVE VON ROGIER VAN DER WEYDEN BIS ZUR GEBURT-CHRISTI-ALTAR IN LEUTSCHAU (LEVOČA)

Wenn man die wunderschöne „Geburt Christi“ Skulpturen-Gruppe der Pfarrkirche in Leutschau genau betrachtet, fällt's sofort auf, daß die Figuren zwar ähnlich proportioniert, aber ganz anders dimensioniert sind. Maria ist sowohl schlanker, eleganter als die anderen geformt als auch ihrer Bedeutung gemäß größer, ungefähr ein dritter höher, als Joseph. Die Hirten noch kleiner, da sie Repräsentanten der zu erlösenden, aber jetzt sündhaften Menschheit sind. Das erklärt den höheren Grad an Realität ihrer Gesichter, Bewegungen, Kleider. Schon Joseph bewegt sich würdevoller, die Engel – sehr klein, da zu einer anderen Sphäre gehörend – mit viel edler Heiterkeit, um zu dem Höhepunkt, zu dem verklärten Gesicht, zur anmutigen Haltung der Gottesmutter zu gelangen. Man findet aber noch andere Details, die besondere Aufmerksamkeit verdienen, da sie sehr selten auf den Kunstwerken dieser Gegend sind. Zuerst untersuchen wir das goldene Oberkleid des Heiligen Josephs; es ist nichts anders, als die vereinfachte, vielleicht mißverstandene Variante des berühmten Prunkkleides – des „houppelandes“ – der burgundischen Mode. Die auf dem Schulter des Heiligen getragene Mütze stammt auch aus Burgund: sie ist das Derivat des „chaperons“. Es war üblich, diese Mütze auf dem linken Schulter zu tragen, da aber wurde es mit einem zugenähten Band zum Gürtel befestigt, hier aber kann man keine Spur der Befestigung finden. Schon der zweite Wink in die Richtung Niederlande. Die blühende Kunst dieses Gebietes war ja das hohe Beispiel überall nördlich der Alpen, aber eine so unmittelbare Übernahme aus einer so großen Entfernung ist unbedingt bedeutend.

Die Übernahme der Motive beschränkt sich nicht ausschließlich auf dem Gebiet der Trachtengeschichte. Viel wichtiger ist die betende Gestalt der Maria mit gesenktem Haupt und gefalteten Händen; sie konzentriert offensichtlich auf den vor ihr gelegten Neugeborenen, sie betet und meditiert gleichzeitig auf einem so hohen Niveau, wie es von dem spätmittelalterlichen Denken erwartet wurde. Die grundlegende bestimmende Beschreibung der Haltung befindet sich in den großen Einfluß ausübenden Revelationes der Heiligen Brigitta von Schweden (auch die Wörter im Titel stammen von ihr). Doch die adäquate visuelle Formulierung der von ihr umschriebenen Attitüde ist fast nach ein Jahrhundert der Niederschrift der berühmt gewordenen Visionen nur dem Meister Rogier van der Weyden gelungen. Der bekannte Künstler malte mehrmals die vor ihrem neugeborenen Kind betende Maria, unter ihnen ist vielleicht die Hauptfigur des Bladelin-Altars, welche den Anspruch des spätgotischen Geschmacks nach durch durchgeistigte Schönheit am meisten erfüllte.

Eine starke Wirkung der Mariengestalts vom Meister Rogier zeigen die Werke der zeitgenössischen und der nachfolgenden Maler. Viele Meister haben ihre Bewunderung dem Gedanken des Meisters Rogier so gezollt, daß sie eben dieses Motiv mit der Figur der geneigt knieenden und ihr Kind mit gesenkten Haupt Maria übernommen haben, so zum Beispiel Petrus Christus, Dieric Bouts, Hugo van der Goes, Hans Memling, nur die bekanntesten zu nennen. Die Rolle der niederländischen Malerei in dieser Epoche vorausgesetzt, es ist gar nicht überraschend,

daß dieses populäre Motiv in der Kunst anderer Länder, natürlich auch in der deutschen und zipser Kunst, vorkommt. In der Verbreitung der Figur der mit abwärts gehaltenen Händen betenden Maria haben die Stecher einen wichtigen Einfluß, vor allem Martin Schongauer und Meister E. S.

Ihre Stiche haben entscheidende Rolle in der Vorbereitung und in der Ausführung vieler Retabel gespielt, sie sollten bestimmt auch im Werkstatt des Paul von Leutschau vorhanden sein. Meister Paul wurde aber auch von dem Flügelrelief mit dem selben Thema auf dem Hochaltar des Erhart-Werkstattes

in Blaubeuren, und von weiteren, teils dadurch inspirierten süd-deutschen und österreichischen Werken – zum Beispiel vom Flügelrelief des Hochaltars in der Wallfahrtskirche von Maria Laach in Niederösterreich – beeinflußt.

Meister Paul hat die Vorbilder gut ausgesucht und mit der Kombination mehrerer Stiche und Reliefs erreicht, daß seine Gruppe keine ungeschickte Übernahme wurde. Im Gegenteil, er konnte die schönste Geburt Christi des weiten Gegends schaffen, nicht nur der Zips. Sie wurde so fein, so erhaben, wie wenige geschnitzten Darstellungen des Themas diesseits des Rheins.

KUTATÁS

A NAGYVÁZSONYI PÁLOS KOLOSTOR*

„Rosszabb helyre kerülnek ugyanis azok a tárgyak, amelyekre a feledés és a nemtörődés sokszor már áthatolhatatlan hamurétegei rakódnak. Ezek a rétegek keletkezésük, rendeltetésük és használatuk történetétől, alkotójukhoz, egykori használóikhoz fűződő összes kapcsolatától fosztják meg a tárgyakat, és nemritkán fizikai létüket is veszélybe sodorják.” **

Kutatástörténet

A nagyvázsonyi pálos kolostor első, némiképp építészeti szemszögből írott említése Oláh Jánostól való 1834-ből.[1] Oláh, a Balaton-felvidéket ismertette, Nagyvázsont is bemutatja. A kolostorról ezt írja: „Nem messze a várostól nyugatra a temető mellett van egy elpusztult Barát lakás is, melyet Szent-Mihályi klastromnak neveznek. A Klastromnak már tsak kevés falai állanak fen; de alapjaiból nagyságához lehet vetni. Mindjárt mellette áll szomorú pusztult állapotban a régi világnak egy remek műve a klastrom temploma. Hoszsza, hozzávetésképpen mintegy 14, széle 7, boltozatja magassága 8 öl. Szegeletei, és a falak felső pártázatai szépen pallérozott fejér, négy szegű, és a hol a fordulások kívánták, különös formákba metszett kövekből állanak. Belül vékony prézmteken állott a Gothus bolt, melly már leszakadt, és tsak a Sanctuarium felett van még meg bizonyos darabja. Oldala falai is nyugati vége felé igen elpusztultak.”

Fényes Elek, aki Nagyvázsonyról szólva majdnem szó szerint átveszi Oláh leírását, említi ugyan a kolostort, de jellemző módon az építészeti megfigyeléseket hagyja ki, s inkább Kinizsi Pál és Horváth Márk sírjainak regényes történetével foglalkozik.[2]

Rómer Flóris az első, aki a kolostorról már tudományos igénnyel gyűjt adatokat. „A Bakony” című művében felemeli szavát a romot kőbányának használók ellen: „Ezen pompás kolostor romjai az újabb idek vandalismus egyik legundokabb szennyfoltja.” „Már 1651-ben kiadott a parancs, nehogy az emberek a romladozó kolostor köveit elhordják. Azonban legnagyobb része mégis legújabb időben a bérnök engedelmével is elhordatott.[3] Bár lehetne az illy rombolókat a közvélemény előtt örökre bélyegezni, kik őseink mindinkább ritkuló emlékeit szentségtörő kézzel illetik.”[4] A romos kolostorról készít egy alaprajzot, melyen a templomnak és a kolostorépületnek a déli részei még fel vannak tüntetve.[5] Úti jegyzőkönyvébe lerajzolja a templomot délről, illetve a szentély alaprajzát,[6] és hagyatékában is találunk egy rajzot, mely a kolostor maradványait észak felől ábrázolja.[7] Rómer rajzai alapján úgy tűnik, hogy a kolostor a múlt század közepe óta már nem sokat romlott, talán neki köszönhetően a romokat ezután már békén hagyta a környék építkező lakossága. A kolostor alaprajzát és a templomot 1870-ben Pelárgus János, dörgicsei evangélikus lelkész is lerajzolta.[8]

Az Egyházművészeti Lapban 1883-ban jelenik meg Ádám Iván írása „Pálosaink építészeti emlékei” címmel.[9] Az úttörő jellegű munkát – amit utána mintegy száz évig semmi sem követ – óriási adatgyűjtés előzte meg. Ádám ennek során végigjárta a fennmaradt vagy

romos pálos rendházakat, és felmérési rajzokat készített róluk. A nagyvázsonyi kolostornak elkészíti az alaprajzát és különböző részletfelméréseit.[10]

Telepy Károly 1891-es rajza délkeletről mutatja a templom romjait.[11] Nagyvázsony első monográfusa, Németh Gábor, bár történeti megközelítésből, de foglalkozik a kolostorral is.[12] Ő fedezi fel, és nagyrészt közli is azt az 1489-es határjáró oklevelet, amelynek alapján a kolostor helyén egy korábbi templomot lehet feltételezni.

Békefi Remig is tárgyalja „A Balaton környékének egyházai és várai a középkorban” című művében a kolostort.[13] Bár néhány mondatban magával az épülettel is foglalkozik, ő is inkább a két sírkő történetét részletezi.

Az 1920-as években a kolostorban és környékén többen kutattak maradványok után. Németh Gábor – aki nagyvázsonyi plébános volt – a szentélyt felásva Kinizsi Pál és Horváth Márk sírkövének több márványdarabját megtalálta. Korábban már kiásták a kolostor épületen kívül eső kútját is.[14]

A kolostor első mérnöki pontosságú felmérése 1933-ból származik. Weszelowsky Béla rajzolja le a maradványokat.[15] A kolostortemplom szentélyéről és a hajó egy részéről, valamint az északi kolostorszárnyról alaprajzot készít a fennálló részletek jelölésével.[16] A templom keleti homlokzatát, ill. hossz- és keresztmetszetét is megrajzolja. Részletrajzot közöl egy bordáról, a diadalívpillér profiljáról, a hajóban lévő in situ két falpilléréről és a még eredeti helyén lévő ablakbéllet profiljáról és könnyöklőkövéről.[17]

A romokkal kapcsolatos behatóbb tanulmányozást a Balaton-felvidék sorozatos műemléki helyreállításai hozták meg. A nagyvázsonyi medence számos műemléke közül először a Kinizsi-vár feltárásához és helyreállításához kezdtek hozzá az 1950-es évek közepén. Nem véletlen, hisz a nagyközönség számára ez jelentette a legnagyobb mértékű látványosságot, s ez az akkori kultúrpolitikának fontos volt. 1955-ben azonban arra is sor került, hogy Szakál Ernő vezetésével a kolostortemplom szentélytámpilléreinek kiromlott részeit kiegészítsék, illetve a szentély falkoronáján a ledőléssel fenyegető főpárkánydarabokat a helyükre visszaépítsék.[18] A vár feltárása során a barbakán késői kiegészítéseinek bontásakor, ill. helyreállításakor 1955–56-ban nagyszámú, másodlagosan beépített faragott kő került elő, amit Éri István már ekkor részben a pálos kolostor elhordott anyagának tartott.[19] A vár helyreállításának befejeztével a pálos kolostor romjainak állagmegóvását vette tervbe az egykori OMF. A fennálló maradványok helyreállítása mellett eredetileg csak a templom falainak teljes feltárására került volna sor. Az Éri István által vezetett munkák során azonban bebizonyosodott, hogy a kolostor föld

alatt lévő részei is megvannak – legalábbis az alapozások –, s így a feltárást kibővítették az egész kolostorra. Az 1959–60-ban folytatás során tisztázódott a kolostor elrendezése, faragott kőanyag azonban – köszönhetően a korábbi kőbányászásoknak – már alig került elő. A feltárást és a leletanyag egy részét Éri István publikálta.[20] A várbeli, de a kolostorhoz köthető, és a kolostorból előkerült kőfaragványokkal, ill. építészeti szemszögből a kolostorral két publikációban foglalkoztak.[21]

Általánosnak mondható az, hogy a nagyvázsonyi pálos kolostor sok művészettörténeti tárgyú munkában előfordul azóta is, de a már eddig ismert tények gyakran hibás ismételésén, és az általános érvényű megállapításokon túl – melyek sokszor éppen az alapvető vizsgálatok hiányában nem állják meg helyüket – nem nagyon mentek a kutatók. Ahhoz tehát, hogy a kolostorról konkrétabb művészettörténeti összefüggésben lehessen beszélni, szükség van a régészeti maradványok kritikus vizsgálatára.

A kolostor története

A nagyvázsonyi pálos kolostorral kapcsolatban abban a szerencsés helyzetben vagyunk, hogy történetére nézve elegendő írásos forrással rendelkezünk, legalábbis, ami létrejöttének és pusztulásának körülményeit illeti.

A kolostor alapítólevele 1483. június elején kelt.[22] Az alapítók, Kinizsi Pál és apósa, Magyar Balázs Báthori István országbíró jelenlétében saját maguk és szüleik lelki üdvösségéért a vázsonyi vár területén Szent Mihály arkangyal tiszteletére kolostort alapítottak a pálosoknak.[23] A Szent Mihály-titulus talán Kinizsi és hadvezértársa, Magyar hivatására utal. A kolostor alapításával szoktak kapcsolatba hozni egy 1482. február 21-én kelt oklevelet is.[24] Kinizsi ebben hétéves búcsút kér a pápától Szent János evangélista, Szent Pál fordulása és Szent Mihály napjára, a vázsonykői vár közelében egy barlangban – „in quodam antro” – található Szent Mihály plébániatemplom részére. Békefi az egyház parochiális jelzőjét tollhibának tartja[25], és Érivel[26] együtt egyértelműen a kolostorra vonatkoztatják az oklevelet. Annyi bizonyos, hogy a vázsonyi plébániatemplom a középkorban Mindenszentek tiszteletére volt felszentelve, így nem hozható vele kapcsolatba az oklevél, és nemigen képzelhető el, hogy Vázsonynak ekkor két plébániatemploma lett volna.[27] A vázsonyi vár közelében viszont a kolostoron kívül nem tudunk több templomról, főleg nem barlangban. Mindebből persze nem feltétlenül kell arra következtetnünk, hogy a búcsúkerő oklevél a kolostorra vonatkozik.[28] Bonyolítja a helyzetet, hogy a pálos kolostor helyén korábban már állt egy templom, amire okleveles és régészeti adatok is utalnak. A templom létéről egy 1489-es határjárást leíró oklevélből tudunk.[29] Az oklevél megemlíti, hogy a leányfalusiak régebben egy halotthordónak nevezett úton vitték a halottaikat a templomhoz, amely a kolostor helyén állt.[30]

A kolostor feltáráskor a templomhajóban és a szentélyben, ill. félig a szentély délkeleti falának alapozása alatt, annak építésekor megbolygatott, tehát a kolostor-templomnál korábbi sírokat találtak, melyek az 1489-es oklevélben említett templomhoz tartozhattak.[31] A tíz sír mellékletei és egy pénzlelet alapján a sírokat egyértelműen a 13–14. század fordulójára lehet datálni.[32] A templom maradványai az ásás során nem kerültek elő.

Hogy a templom milyen célt szolgált, nem ismeretes. Hozzá köthető korábbi településről nincs tudomásunk, a nagyvázsonyi plébániatemplom pedig ebben az időben a ma Szent Istvánnak szentelt templom helyén állt. Nem magyarázható az sem pontosan, hogy a szomszédos leányfalusiak miért ide temették a halottaikat, hiszen a ma is használt temetőjükben még látható egy középkori templom maradványa, mely – bár ma szentjakabinak hívják (Szentjakabfalva nem messze lévő település) –, elképzelhető plébániatemplomuknak is.[33]

Felmerülhet az is, hogy az 1482-es búcsúkerő oklevél esetleg erre a korábbi templomra vonatkozna. Nem valószínű azonban, hogy Kinizsi a kolostor építésekor egy plébániatemplomot bontatott volna el, márpedig az oklevélben parochiális egyházzól van szó. Leginkább még valamiféle kápolnára gondolhatunk. Mindenesetre a kolostor helyének kiválasztásakor az építetőket a kedvezőtlen terepadottságokkal szemben pont az itt lévő korábbi templom befolyásolhatta.[34]

Az alapítással kapcsolatban meg kell még említeni azt, hogy a távoli Szent Erzsébet pálos kolostort – mely 2–3 km-re van Nagyvázsontól –, miután a pálosok elhagyták, 1480 előtt a Gyulaffy család ferences szerzetesekkel telepítette újra.[35] Elképzelhető, hogy a távoli pálos szerzetesek közül került ki a nagyvázsonyi kolostor lakóinak egy része, s emiatt hagyták el korábbi kolostorukat.

Az alapítás után a kolostorról leginkább adománylevelekből értesülünk, melyekből kitűnik, hogy a vázsonyi pálos kolostor gazdag egyház volt; birtokokkal és egyéb adományokkal folyamatosan ellátták. A kolostornak voltak birtokai Vázsonyban, Agyaglikon, Chepelen, Dobronon, Karakón, Kisszőlőn, Leherthen, Myrathon, ill. szőlővel bírtak Szent Györgyön és Herenden. Rendelkeztek a Tarczal folyó vármájával is, és 1519-ben 100 Ft-ot kaptak Chepeli Simontól.[36] Az alapító kegyurat, Kinizsi Pált 1494. november 20-i halála után a kolostor templomában temették el, majd ide temetik feleségének, Magyar Benignának második férjét, Horváth Márkot is.

A mohácsi vész után a kolostor a helybeli nemesek zaklatásainak volt kitéve. I. Ferdinánd 1528. szeptember 7-én kiadott oklevelében utasítja Kocziáner Jánost és más kapitányokat, hogy csapataik a vázsonyi szerzeteseknek és a kolostor birtokain élő jobbágyoknak ne okozzanak károkat, mivel csak kevés javakkal rendelkeznek, és arra szükségük van.[37] Ugyanő 1548. augusztus 22-i oklevelében meghagyja Salm Miklós pozsonyi főispánnak és Paksy János veszprémi várkapitánynak, hogy a vázsonyi pálosokat és javaikat védjék meg minden támadó, különösen devecseri Choron András és Péter, vázsonykői Horváth Gáspár, Kolos János és Török János pápai tisztartói ellen.[38] Egy keltezetlen jegyzék pedig beszámol arról, hogy Bolday László, Horváth Gáspár és más urak milyen károkat okoztak a vázsonyi, a távoli és a porvai kolostoroknak, azok kifosztásakor.[39]

A kolostor pusztulásáról későbbi vallomásokból értesülünk. Amikor a pálosok a 17. század elején a nagyvázsonyi kolostor birtokaiért pereskednek a Horváth családdal, egy 1613-as tanúvallomásban Bakos Farkas kiskomáromi kapitány egyik jobbágya azt vallja, hogy „... az barátok az szenth mihálj Clastromban laktak, aztán, Besprimit az Török megvette, ugy pusztult el, es az urak rea jöttek es porral haniattak fel az Clastromot, az malom is ugy pusztult el...” Ugyanebben a jegyzőkönyvben egy másik tanú „... azt vallja, hogj tudgja mikor az urak el teörlek az lövöldi clastromot Taladit és ezt a Szent

Mihály Clastromot, felven attul, hogj az Török belejek szall...”[40]

Veszprémet a török 1552. június 1-én foglalta el, tehát a kolostor pusztulásának valamikor ez után kellett bekövetkeznie.[41] Bár Éri hivatkozik Miksa főherceg 1552. június 20-án kelt levelére, melyben szerinte az épületek pusztulását említik, az okiratból ez nem derül ki egyértelműen, s a szövegkörnyezet inkább csak hatalmaskodásra, fosztogatásra utal.[42] Az 1613-as tanúvallomásokból azt is megtudhatjuk „...hogj Fejervar vételekor az Baratok kifutottak az Clastrombul...” 1543-ban tehát a szerzetesek egyszer már elhagyták a kolostort. A rendház azonban ekkor még nem vált lakatlanná, hisz 1549-ben Gergely generális perjel innen keltezi oklevelét.[43]

A kolostor vezetői közül csak Barnabás, Bálint és Pál neveit ismerjük.[44] A pusztulás után a kolostorról már nincs szó. Az írott források tárgyát a továbbiakban az a vita képezi, mely a pálosok és a Horváthok, ill. 1649-től a Zichyek közt folyik az egykori vázsonyi kolostor birtokaiért.[45] Zichy István 1651-ben ugyan bérbe vette a pápai konventtől a vázsonyi kolostor birtokait, de a család nem fizette pontosan a megállapított pénzt, s ebből még a 18. század közepén is voltak bonyodalmak.[46] 1723-ban Zichy Imre a pápai pálosokhoz írt levelében még felemlegeti, hogy Kinizsi Vázsonyban alapított kolostort, s a pálosoknak ezért ott kéne lakniuk, amit ő szívesen is látna, ez azonban inkább csak egy érv a pálosok ellen a velük folytatott hosszas vitában, mintsem az alapítás újjáélesztésének komoly szándéka.[47]

A kolostor építéstörténetére vonatkozóan sokkal kevesebb konkrét írásos adatunk van. Az 1483-as alapítólevél szerint „construi et edificari facere vellent ac in dies edificari procurarent”. A következő mondat pedig a kolostort épülőfélben levőként – „opus inceptum” – említi. Az alapításkor tehát az építkezés már folyamatban volt. Hogy pontosan mikor kezdődött, nem lehet tudni, korábban, mint az alapítás előtt egy-két év, nem számolhatunk vele.

A már említett 1489-es határjáró oklevélben találunk adatot arra, hogy a kolostor építésekor a követ az attól délre fekvő Leányfalu irányába eső egyik úton hordták.[48] Kinizsi állítólag 800 Ft-ot hagy a pálos kolostorra, építkezés céljára, amit a rendház csak 1497-ben kap meg a tálodi szerzetesek útján.[49] A kolostor fennállása alatti esetleges építkezésről, vagy ebben az időben magukról az épületekről más írott forrás nem ismeretes.

Az 1552-es robbantásokra a már említett 17. századi tanúvallomások utalnak. A kolostor birtokaiért folyt per anyagában még szó van a kolostor romjairól. A pálosok Zichy Istvánnal kötött fent említett 1651-es szerződésében a rend megtiltja, hogy a romokból a köveket elhordják, ami arra utal, hogy korábban a felrobbantott kolostort kőbányának használhatták.[50] Hogy a romokat a későbbi időkben, a 18–19. században is felhasználják a környék építkezéseihez, azt Rómer – aki utal az 1651-es szerződésre is – már idézett felháborodása mutatja. Éri István írja, hogy a mentshelyi evangélikus templom 18. századi bővítésekor a kolostor köveit is felhasználták.[51]

Állítólag 1708-ban kincskeresők kutatták át a romokat, s Kinizsi, ill. Horváth Márk sírjait felásták, s kirabolták.[52] 1773-ban Szegedy Antal 6000 Ft-ot hagy a kolostorra, hogy abból a romos épületet restaurálják.[53] Ez akkor már azonban nehezen és nagy költségek árán ment volna csak, hisz egy 1772-es rajzon, mely a rendházat ábrázolja, a kolostorépületek már alig állnak, és a templom falai is erőteljesen le vannak romolva.[54]

Az épület leírása

A nagyvázsonyi pálos kolostor romja a mai településtől nem messze, tőle nyugatra található, a ma használatos temető melletti erdősávban egy tisztáson (1, 2. kép). Az 1959–60-as ásatás a szűkebb értelemben vett kolostornak a teljes alaprajzát feltárta (31. kép). Különböző jelek arra mutatnak, hogy a kolostorhoz különálló gazdasági épületek is tartoztak, melyeket a kolostorral együtt kerítés vett körül. Ezeknek a feltárása és bemutatása csak részben történt meg.[55]

A kolostor temploma nem teljesen keletelt, amit a terépvizonyok magyaráznak.[56] A templom tengelye 39°30'-cel tér el észak felé.[57] A templom egyhajós, szentélye poligonális, a szabályos nyolcszög öt oldalával zárul. A hajót a szentélytől diadalív választotta el, a két tér hosszúsága nagyságrendileg azonos, a hajó 16,5 m, a szentély 14,5 m hosszú (belméretek). A szentély egy-egy falvastagsággal vékonyabb, mint a 9,4 m széles hajó. A templomot kívülről támpillérek támasztják, a hajót a déli oldalán négy pillér, a szentélyt szintén a déli oldalán, illetve a szentélyfej körül összesen hat támpillér.[58] A hajó és a szentély támpillérei is külön-külön azonos távolságokra állnak egymástól. A templom főbejárata a hajó nyugati oldalán volt.[59] A hajó déli falának belső oldalán – két külső, középső támpillérevel egy vonalban, illetve kissé eltolva – alapozásokat találtak. A nyugatabbra lévő egy félköríves, a keleti téglalap alakú alapozás, utóbbi keleti oldalán a fallal alkotott sarokban negyedköríves alappal. Mindkettő be volt kötve a hajó déli falának alapozásába, tehát egy időben épültek azzal.[60] A hajó északi falának belső oldalára a feltárás nem terjedt ki, így nem tudni, itt is vannak-e ilyen alapozások. A kolostortemplomnak jelentős felmenő falai maradtak meg a szentélyzáródásnál, a szentély északi falánál, illetve ennek folytatásaként a hajó északi falának egy részénél. A templom többi falának jóformán csak az alapozását találták meg.

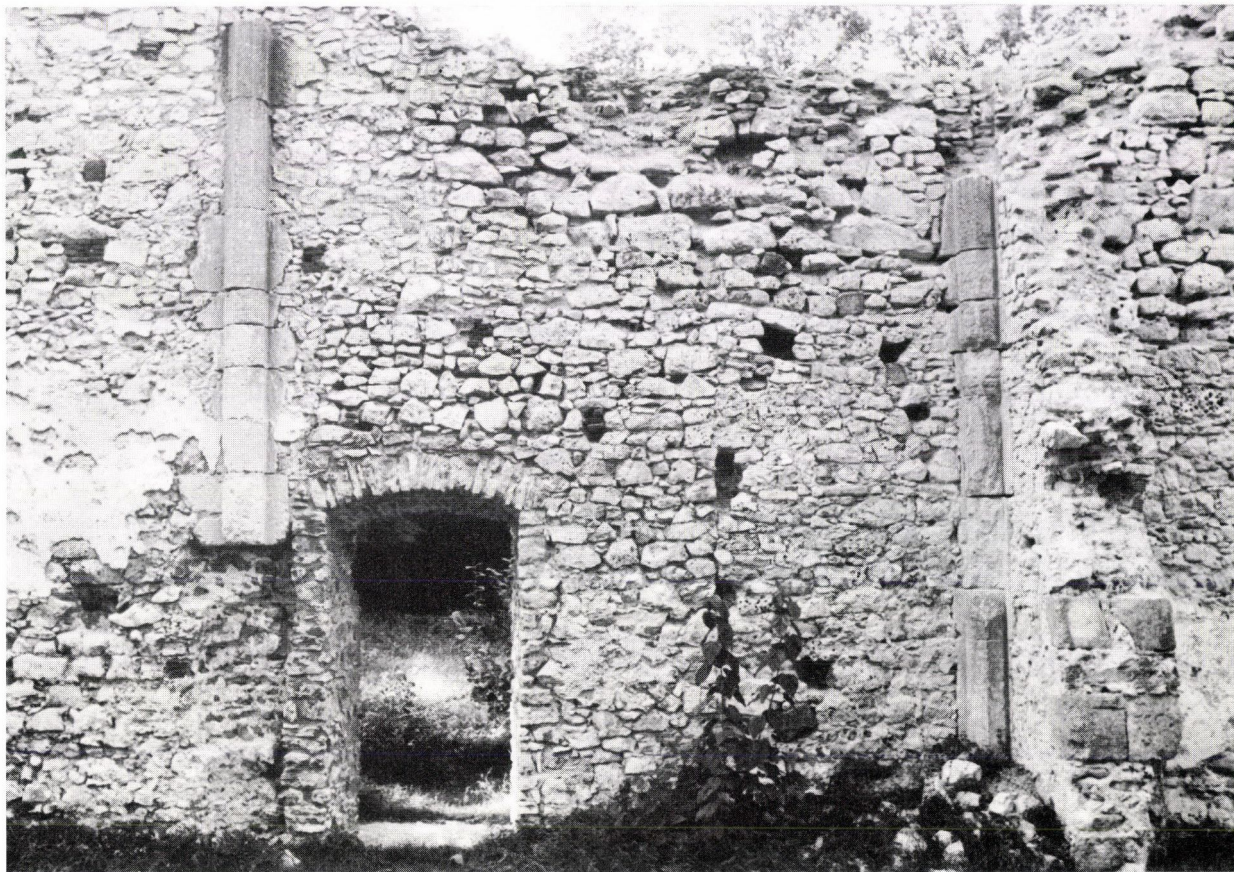
A templom – csakúgy, mint a kolostor – törtökből készült, csak a szerkezeti elemek faragott kövek.[61] A hajó északi falán két, a boltozatot tartó falpillér maradványa ma is látható (3. kép). Az egyik a templom északi oldalához épített kolostor déli kerengőszármájába vezető ajtótól balra található, szemben a templom déli falának nyugatról számított harmadik támpillérevel.[62] A másik a diadalív és a hajó alkotta sarokban áll. A pillérek szabályos nyolcszög keresztmetszetűek, ahol az oldalak enyhén homorúak. Az egyenes falsík előtt álló öt teljes oldalával ugrik ki a síkból, a sarokban lévő szintén öt oldalával, de ezek közül a falba befutó kettő nem teljes.[63] A sarokpillérnek a lábazata is megmaradt. Az oszloptörzset derékszögű kiugrás és egy pálca állítja meg, majd homorú oldalú rézsűk vezetnek át az oszloptörzs keresztmetszetével azonos, csak vastagabb lábazatba, melynek oldalaira növényi motívumokat faragtak. Ez a növényi díszítés, bár motivikusan semmilyen összefüggésben nem áll, az a mód, ahogyan a nem túl plasztikus ornamenszűk ráfaragták a függőleges vájatokkal kialakított oldalú bázisra, erősen emlékeztet a kolozsvári Farkas utcai templom, illetve a dési református templom faloszlopainak díszzeire.[64] A sarokban a későbbiekben mellékoltárt létesítettek (a lábazat elfalazásával), csakúgy, mint a hajó déli oldalán is a diadalívpillér és a hajófal sarkában. Ehhez közel, a hajó elején, a templom tengelyétől délre eltolva találták meg a Horváth Márknak tulajdonított sírt. A déli diadalívpillér végénél négyzetes



1. A nagyvázsonyi pálos kolostor képe délnyugatról



2. A kolostor képe északnyugatról



3. A templomhajó falpillérei

alapozás került elő, melyet Éri István szószékalapozásnak tartott.[65]

A szentély közepén, kissé a hajó felé eltolva találták meg Kinizsi Pál sírját. A szentélyben a boltozatindítások három helyen megmaradtak, a szentélyzáradék falkoronaig fennálló három 135°-os szöget bezáró falsarkában (4, 5, 6. kép). Mindegyik farsarokból két borda, illetve két falív-borda indul, melyeknek egyszerű, kétszer hornyolt profiljuk van. A falívek és a bordák egymást még a falsík előtt átmetszve fecskefarkszerű végződéseket alkotva falpillér, illetve konzol nélkül metsződnek a falba. A bordák kb. az ötödik réteggő felett válnak szét teljesen egymástól, s innen ma már nincsenek meg. Fölöttük még láthatók a boltsüvegek téglaindításai. A falívek a három indítás közti szakaszon részben kiegészítve, de épek, az északi falon az utolsó indítástól nyugatra még egy falív fele, a lezárásával együtt megvan. Ezen a záradékon figyelhető meg a legjobban, hogy a bordaprofil két hornyának találkozásánál kialakult élek a csúcsonál átmetsződnek egymáson (7. kép). Meg kell jegyezni, hogy az egykori boltozat záradéksíntjénél – amire a falívek magasságából nagyjából lehet következtetni – a szentély fala jóval magasabbra nyúlik fel. Erre a boltozat miatt nem lett volna szükség.

A szentély falain belül a fehér meszelés nagyjából megmaradt. Az északi diadalív-pillér szentély felé eső oldalán a meszelésben megtalálhatók az armírozás látszatát keltő, azt imitáló bekarcolt vonalak. A szentély délkeleti falszakaszán megmaradt egy hatalmas, mérműves

ablak egyik profilozott béléte (1. kép). A profil a falsíktól 125°-os szögben induló rézsűbe vágott félkörív, majd még ugyanebben a rézsűben egy íves bemetsződés, amit egy egyszerű ablakosztó profil követ. Utóbbinak a vége kissé kiül az íves bemetsződés elé. A profil az ablakosztóra szimmetrikus, tehát a másik oldalán az előzővel azonos kialakítású (8.a kép). A béllet első réteggőve egybe van faragva az ablak könyöklőjének szélével. (A szentély fala tulajdonképpen eddig az ablakszárkőig áll teljes magasságában, és innen kezdve romlik le egészen az alapozásig.) A béllet függőleges része fölött az ablak csúcsívének indításából még két réteggő a helyén van. Az első réteggővön a béllet profiljának egy lemeztagja kettéválk, és az ablakzáródásnak megfelelően befelé induló lemeztag mellett függőlegesen felfelé is folytatódik, hogy a réteggő tetején befejeződjön (9. kép). Az ablakzáradék két réteggővön az is megfigyelhető, hogy az ablakbéllet profiljának középső, az ablaknyílás felé eső formája – ami tulajdonképpen egy egyszerű osztóprofil fele – itt már nem folytatódik, mivel a mérművek külső ívét ide illesztették bele. Erre utalnak az itt látható csapolási lyukak is.

A szentély külsejét és a támpilléreket párkányok tagolják. A lábazati párkány a szentély északi oldalán kezdődik, ahol az átjáró keleti fala csatlakozik a szentélyhez – tehát a profil nem folytatódik a kolostorszárnyon – és a támpilléreken is körbefutva a templom déli oldalának első pilléréig követhető. Itt a megmaradt falmagasság már nem éri el a lábazati párkányt. Valószínűnek tűnik azon-



4. A szentélyzáradék bordaindítása

ban, hogy a párkány végigfutott a templom déli oldalán, a szintkülönbség miatt minden bizonyosan nem egy magasságban. A lábazati párkány profilja részűbe vágott, enyhén ívelő homorlat. A párkány ma nagyrészt műkövel van kiegészítve. A szentély külsején körbefut egy övpárkány is az ablak könyöklőjének magasságában, oly módon, hogy a párkány felső részűje a könyöklő részűjének folytatásaként jelenik meg az ablak alatt. Az övpárkány profilja felülről részű, majd visszaforduló részűbe metszett homorlat.[66] Ahol az övpárkány a támpillérek végeinél 90° -os szögben befordul, a párkány profiljának alsó részűjén, a részűk átmetsződéséből származtatható geometrikus dísz figyelhető meg. A sarokra kiülő gúlszerű elem felső két oldalán háromszögletű visszamélyítések láthatók (10. kép).[67] Ez a párkány szintén az átjáró keleti falának és a szentélyfalnak a találkozásánál indul. Az övpárkány felett a támpillérek végeit újabb párkányokkal tagolták. Profiljuk felülről részű, majd visszaforduló részűs lemez, homorlat és pálcstag. Felettük a támpillérek külső síkja vissza van ugratva. A támpilléreket lezáró párkány a pillérek mindhárom oldalán végigfut (11.b kép). A támpillérek teteje ívesen záródik, így a párkány is íves vonalban fut a pillér két oldalán. Profilja felülről enyhén homorú részű, majd visszafordított vékonyabb részű, homorlat, pálcstag (11.a kép).[68] Utóbbiak a pillér két sarkán átmetsződnek egymáson. A templom szentélyzáródásának egy részén a koronázópárkány is megmaradt. Profilja alulról valószínűleg részű, homorlat, íves kiugrás, majd függőleges lemez (11.b kép).[69] Alatta egy-két törtekösorral kerek lőrések láthatók, melyek faragott kváderből készültek, profilozott széllel.[70]

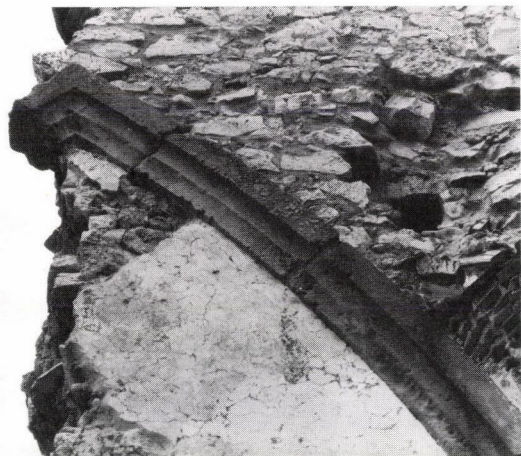


5. A szentélyzáradék bordaindítása



6. A szentélyzáradék bordaindítása a megmaradt ablakbéllettel

A templom északi oldalához épített kolostor épületei szabályos négyzetet vesznek körbe, zárt belső udvart alkotva. Az udvarban kutat nem találtak.[71] Az udvarnak a szentélyhez legközelebb eső sarkában utólagosan be-

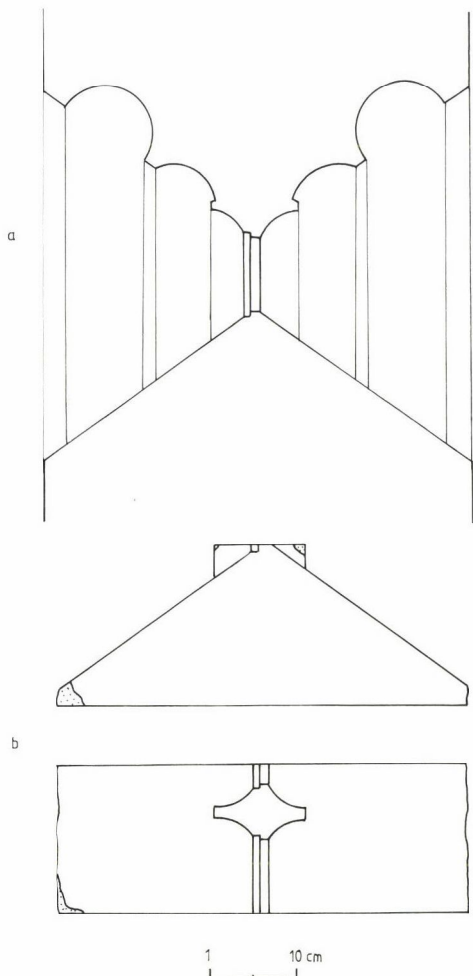


7. Falfőzáradék a szentélyben

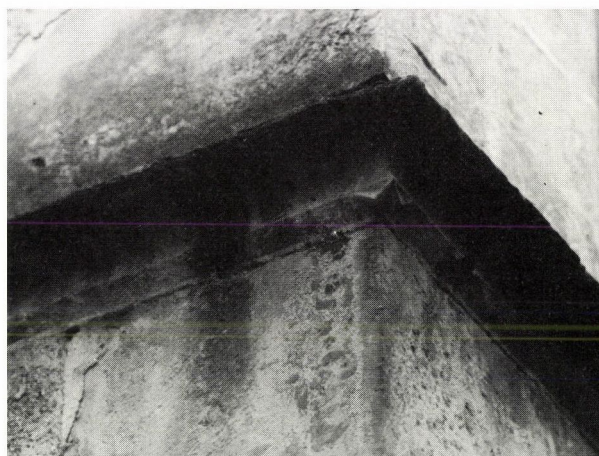


9. A szentély in situ ablakbélletének záradékindítása

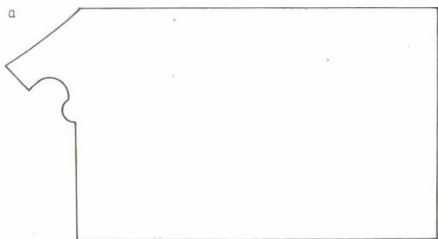
épített, körcikk alakú pilléralapozást látni. Az udvart mind a négy oldalán kerengő veszi körül, melynek a déli szárnya közvetlenül a templomhajóhoz csatlakozik, a hajó északi ajtaján ebbe a kerengőszárnyba lehet belépni. A kerengő a hajó nyugati homlokzatánál kicsit túlnyúlik, kelet felé pedig rögtön a diadalív után van vége. Itt, a kerengő és a templom közös falában egy utólagosan be-falazott szegmensíves fülke látható. A kerengőt körbefogó három épületszárny közül az északinak és a nyugati-nak már csak alapozásait tudták feltárni. A keleti kolostorszárnyból jelentős felmenő falrészek is megmaradtak.



8. A szentély in situ ablakbélletének profilja (a), ill. az 1. számú ablakkönyöklő (b)



10. Geometrikus díszítés egy támpillér övpárkányán



1 10 cm



11. A támpillérek zárópárkányának profilja (a) és a szentély egyik támpillére a koronázópárkánnyal (b)

A kolostorszárnyak helyiségeinek egykori funkcióját részben még meg lehetett határozni. A kolostor főbejárata a nyugati szárny déli végén nyílhatott, ugyanarról a térről, ahonnan a templom kapuja is.[72] A nyugati szárny déli vége előtt, azzal párhuzamosan egy vékony kerítésfalat tártak fel. A szárny első helyiségének gazdagabb kiképzéséről vörös öntött padló és egy cserépkályha maradványa árulkodott. Nem valószínű, hogy ez lett volna a káptalanterem, hiszen a bejárat mellett közvetlenül elhelyezkedő helyiségről van szó. Amennyiben a bejárat ide nyílt, ez még inkább elképzelhetetlen.[73] Inkább valamiféle fogadószobáról lehet itt szó. A következő két helyiség funkciója ismeretlen.[74] A nyugati szárnynak kb. a közepén a homlokfalból kiugró, négyzetes téglapadlós termet tártak fel, melynek rendeltetése szintén nem állapítható meg.[75]

Az északi szárnyat majdnem teljes hosszúságában egy helyiség foglalja el. Valószínűleg a refektórium lehetett, amit az is alátámaszt, hogy egy keskeny átjáró után, az

északi és keleti szárny sarkában a konyha kapott helyet.[76] A konyhában megtalálták a tűzhely nyomait, illetve az épületszárny sarkát megtámasztó pillérben egy árnyékszék maradványát. A keleti szárny következő helyisége a konyhával állt összeköttetésben. Éri István szerint raktár lehetett.[77]

A szárny közepén helyezkedik el egy kis kápolna, ahová a kerengőből lehetett bejutni. A kápolna tengelye a templom tengelyével azonos állású. A kápolna kis hajóból, és ennél keskenyebb, nyújtott poligonális záródású szentélyből áll. A szentély záródása meglehetősen rendhagyó. A korábbiakban már volt róla szó, hogy az apszis falai részben már Rómer idejében is föld alatt voltak. A záródásból csak a kolostorszárnyra merőleges két fal állt. A többi három falszakasznak csak az 1959-es ásatás során került elő az alapozása. Közülük a két átlós irányú fal kifelé enyhén íves kialakítású, a harmadik lezáró fal pedig ismét egyenes.[78] Hogy ezt a formát honnan vették, és miért így alakították ki a szentélyzáródást, nem tudni. A kápolna hajójának két oldalán, közvetlenül a diadalív mellett, egy-egy szegmensíves lezárású fülke látható, melyekben mellékoltárok nyomait találták meg.[79] Feltárták a részben megmaradt téglapadlót is a szentélylépcsővel együtt. A kápolna funkciója nem tisztázott.[80]

A keleti szárny utolsó két helyisége már a templom szentélyéhez köthető. A szentélyből ajtó nyílik a közvetlenül mellette lévő helyiségbe, melynek átjáró funkciója lehetett. Itt, a szentély falának külsejéhez építve lépcső maradványait találták meg. Ez minden bizonnyal a keleti szárny emeletére vitt, mely szint meglétét több jelenség is bizonyítja.[81] Az átjáró nyugati falán fülkét alakítottak ki utólagosan, úgy, hogy az átjáró és a kerengő közös falát megvastagították. Ezt, és még néhány későbbi toldást alapul véve Éri István mutatott rá, hogy a kerengő délkeleti sarkában a templomhajó és szentély találkozásánál utólag tornyot építettek.[82] Az átjáróval kapcsolatban megjegyzendő még, hogy keleti fala nem esik egybe a kolostorszárny keleti falával, hanem attól kissé kiugrik. Ez a kiugrás az emeleti részen már nem volt meg, amit a kiugró résznek a szentély falán megmaradt tetőlenyomata bizonyít. Ugyanitt látható a kiugrás dongaboltozatának indítása is, mely a mellette lévő, szentélybe vezető ajtó tetejéhez képest lejjebből indul. A szentély külső falán megmaradt falbekötés, ami a kolostorszárny keleti falával esik egybe, az első szint elképzelhető magasságánál jóval feljebb nyúlik. A bekötésnek valószínűleg támpillér funkciója is volt, hisz a kolostorszárny keleti fala egy vonalba esik a szentély déli oldalának megfelelő támpillérével. Ugyanakkor a falbekötés alatt található a templomba nyíló ajtó, ami statikailag nem túl szerencsés megoldás, valamilyen teherelhárító ívvel ezt az ajtó felett alá kellett támasztani. A szentély északi falát egyébként vastagabbra építették a délinél hisz itt nem tudták teljesen kialakítani a támpilléreket.

Az átjáróból lehet bejutni a sekrestyébe, melynek mé helyiséggel nincs összeköttetése. Keleti oldalán egyene lezárású, szentélyfülkészerű kiugrás van, aminek keleti fala az átjáró kiugrásának lezárásával esik egy vonalba. A sekrestyében megmaradtak a dongaboltozat indításának maradványai, valamint a konyha keleti falán lehet megfigyelni a födémgerendák fészkeit. A kolostorban egy helyen lehet még boltozat nyomait észlelni. A kerengő és a templom közös falának keleti végén – a kerengő délkeleti sarkában – kb. 3 m szélességben donga boltozat indítását lehet megfigyelni. Az indítás nyug

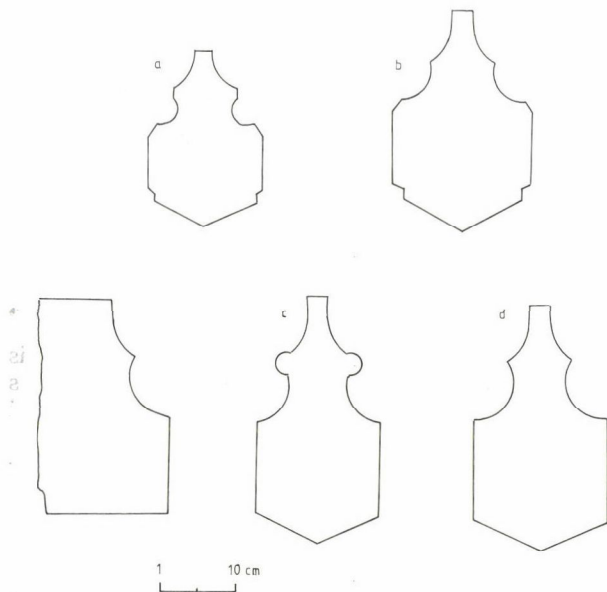
felé határozottan megszakad, tehát a donga nagyjából csak egy kerengőfolyosónyi szélességre terjed ki. Ennek okát a torony építésével lehet kapcsolatba hozni.

A kolostortól délnyugatra egy négyzetes, sarkain kétoldalt pillérekkel megtámasztott építmény alapjait tárták fel 1960-ban, melynek a belseje vékony folyosóra és helyiségre volt kettéosztva (ez az ásatási alaprajzon nincs jelölve). Az építményből téglaboltozatának és tetőcserepeinek maradványai kerültek elő.[83]

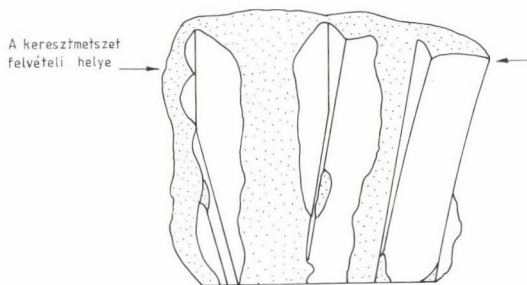
Az architektúrához köthető faragványanyag

A kolostor templomához – előkerülési helyükre való tekintet nélkül – több faragványt lehet kapcsolni. A szentélyben látható bordaindítások alapján a szentély boltozatát a 8., 9. és 10. számú bordák, illetve falívborða és az ezekkel azonos profilú töredékek alkották (12.d, e kép).[84] Ilyen profilú még a 13. számú bordaindítás, és a 14. számú bordacsomópont (13, 14. kép). Az előbbi a katalógusban tárgyalta miatt vagy a szentélyzáradék negyedik sarkába volt beépítve, de inkább a szentély északi vagy déli falszakaszán lévő egyik indításnak volt a réteggöve.[85] A Weszelowsky által kiserkesztett hálóboltozat sémája az in situ indítások megfigyelése, illetve az előbb tárgyalta indítástöredék alapján elképzelhető. Ebbe alaprajzilag a 14. számú bordacsomópont egy helyre illeszthető be, mégpedig az egyenes falszakaszról merőlegesen induló bordák első csomópontjának helyére. Ha azonban a csomópont bordáinak érkezési, illetve indulási irányait nézzük, az már eltér a kiserkesztett boltozat fent említett helyének csomópontjától, s ez alapján Weszelowsky hálóboltozatában nem lehet elhelyezni.[86] Ha tehát elfogadjuk, hogy a bordacsomópont a szentély boltozatához tartozott, akkor ez a hálóboltozati séma nem képzelhető el a templom szentélyében.[87]

A templom hajójának boltozatáról még ennyit sem tudunk. Bár a kolostor ásatási naplójában említik, hogy a hajóból előkerült egy bordatöredék, de profilmegjelölés nincs, s igazából, ha a profilt ismerjük, az sem jelentene



12. Borda- (a-d) és falívprofilok (e)

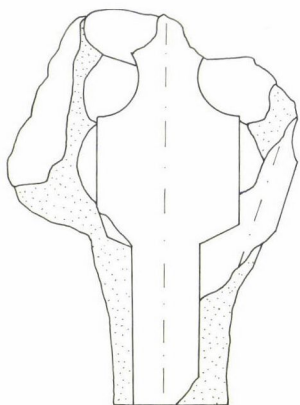


13. Bordaindítás töredéke

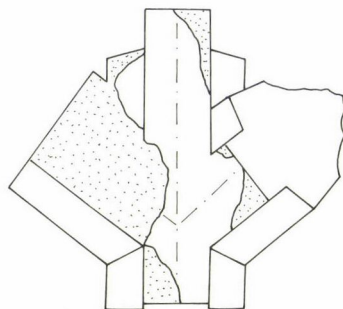
sokat a hajó boltozatát tekintve, hisz a kolostor robbantásakor és későbbi pusztulásakor az épület bármely részéből kerülhetett ide borda.[88] A barbakán leletanyagából származó négy típusú borda (12.a, b, c, d kép) közül a 3. számút (12.a kép) kis méretei, valamint az ilyen profilú ismert indítások alapján ki lehet zárni a hajó lehetséges bordái közül. A fennmaradó három típus bármelyike számításba jöhet, hisz elképzelhető az is, hogy a szentélyben és a hajóban azonos profilú bordákat használtak fel.[89]

A templom hajójához köthető a 21. számú falpillér-réteggöve (15. kép). Ez teljesen megegyezik a hajóban egyenes falszakasz előtt in situ lévő pillérrel. A hajó boltozatát tehát ilyen falpillérekkel támasztották alá. A töredék alapján némi képet alkothatunk a boltozat indításairól. A faragványon ugyanis a pillértől jobbra, 10 cm távolságban két borda indításának töredéke látható. A bordák egymásba metsződve futnak le a falra. A fallal kb. 25°-os szöget bezáró borda a falpillért valamilyen módon keresztezve, a kb. 80°-os szöget bezáró pedig egy felsőbb szinten indult felfelé. Valószínűleg szimmetrikusan a pillértől balra is indult két borda, ugyanilyen megoldással. Az egyik bordapár falpilléren való keresztülfutása miatt a pillérnek feltételezhetően nem volt fejezete, hanem beleolvadt a metsződésbe.[90]

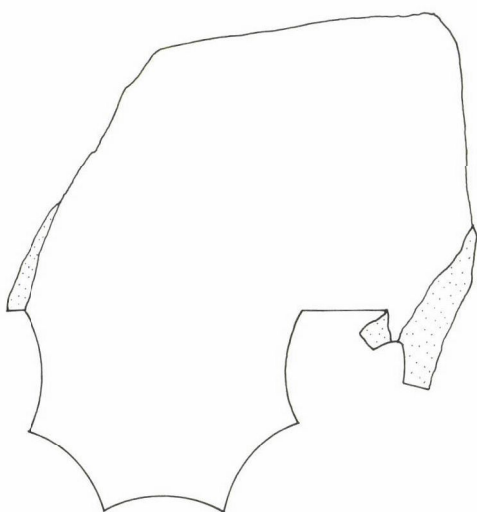
1933-ban Weszelowsky még eredeti helyén tudta felmérni az északi diadalívpillér alsó részének profilját, illetve a lábátát.[91] Azóta ez a néhány réteggöve eltűnt. A vár kőtárában azonban a pillér három profilozott réteggöve fellelhető (19/1-3. szám; 16.a kép) és ezek egyike-ről meglevő ásatási száma alapján lehet tudni, hogy a barbakán erősítéséből került elő (19/2. szám). A faragványok a pillér függőleges szakaszából valók, és mivel a profil szimmetrikus, a darabok a déli, illetve az északi pillérhez is tartozhattak. A diadalívpillérnek még egy darabja található a várban (16.b kép), ez a pillérnek egy íves réteggöve, melyből kiderül, hogy a pillér függőleges szakaszáról megismert profil nem változtatás nélkül fut



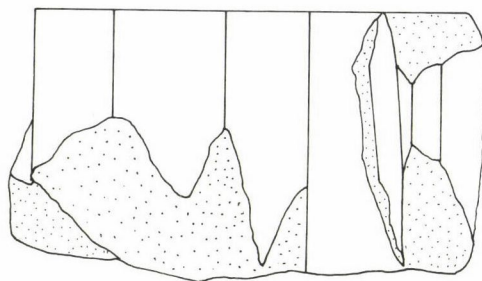
1 10 cm



14. Bordacsomópont



1 10 cm



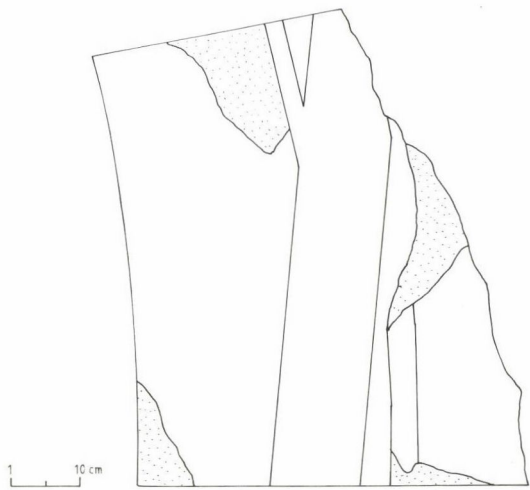
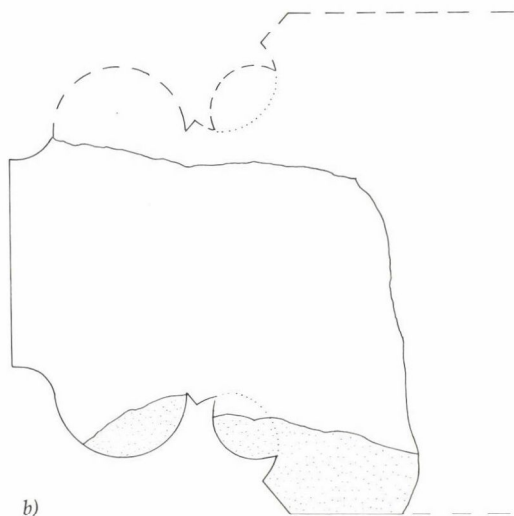
15. Falpillér bordaindítással a templom hajójából

a záradékig. A körtetag hengerteste ugyanis kettéválk, s jobb oldali része függőlegesen folytatódik felfelé, a másik pedig az ívet követi tovább. A felfutó hengertest a homorlatba olvad bele. Hasonló megoldásokat kapukon figyelhetünk meg ebben az időben, mint például a nyírbátori református templom nyugati kapuján gazdagabb változatban.

A templom szentélyében in situ megmaradt ablakbéllet legalsó rétegekőve alapján, mely egybe van faragva a könyöklő szélével, a templomhoz lehet kötni az 1. számú ablakkönyöklőt (8.b kép). A faragvány szélessége – figyelembe véve két szélének lefaragását – megegyezik a szentély 1 m-es falvastagságával. Két rézsűjének dőlésszöge pedig azonos az in situ lévő könyöklő dőlésszögével (35° a vízszinteshez képest). A két faragvány tetején végighúzóódó illesztési vajat apró méretbeli különbsége arra utalhat, hogy nem egy ablak részei voltak, a várban található darab egy azonos szélességű falban lévő ablak könyöklője volt. Hogy ez az ablak a templom szentélyében vagy hajójában állt-e, nem lehet tudni, mivel a hajó déli falának csak az alapozását találták meg, ami nyilván valamivel szélesebb, mint az egykori felmenő falak.[92] Az in situ ablaknak, ha a két támpillér között középen helyezkedett el, a teljes szélessége – a profil falsíktól való befordulásától számítva – 1,8 m volt.[93] A vár udvarán még található egy ép, profilozott ablakbéllet rétegekő (22. szám, 17. kép). Ennek a szélessége is 1 m, és a profil rézsűje itt is 125°-ot zár be a falsíkkal, tehát ez is elképzelhető a kolostortemplom egyik ablakának darabjaként.[94]



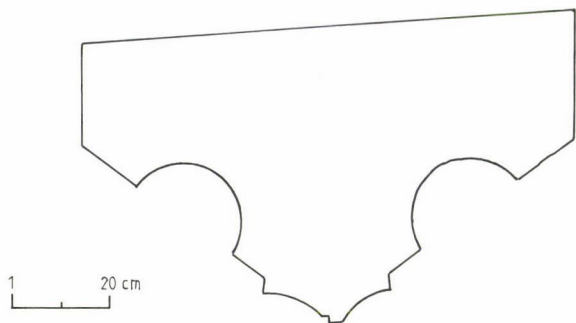
a)



16. A templom diadalívpillérének rétegekővei (a) és a diadalív záradékszakaszból származó íves profiltöredék (b)

A barbakánból kikerülő faragott kőanyag közül ma öt mérműtöredék található a vár kőtárában (23–27. szám). Ezek elhelyezése a kolostoron belül nem egyértelmű. A 23. és 24. számú faragvány tartozhatott egy ablakhoz (18., 19. kép). Vastagságuk, és másodlagos elemeik vastagsága is azonos, anyaguk pannon homokkő. Megformálásuk, másodlagos íveik átmetsződése, és ezek végeinek kialakítása is egyező. A kolostor leírásánál említettem, hogy az in situ ablakbéllet záradékindításánál a legbelső profilrészét már elhagyták,

hogy a mérmű külső ívét bele tudják illeszteni. A béllet felmért profilja alapján a záradékindításnál a mérművastagság kb. 17 cm, ami megfelel a 23. és 24. számú mérművek vastagságának, így ez a két faragvány elméletileg ehhez az ablakhoz is tartozhatott. A 25. és 26. számú töredékek anyaga szintén pannon homokkő, megformálásuk az előző kettőével azonos (20., 21. kép). A 25. egy mérmű belső részéből való, a 26. szélső ívtöredék. Utóbbi ablakbélletbe illesztett oldala nyeregtejtős kialakítású, ezért, valamint a rajta lévő külső sáv,



17. Ablakbéllet rétegköve



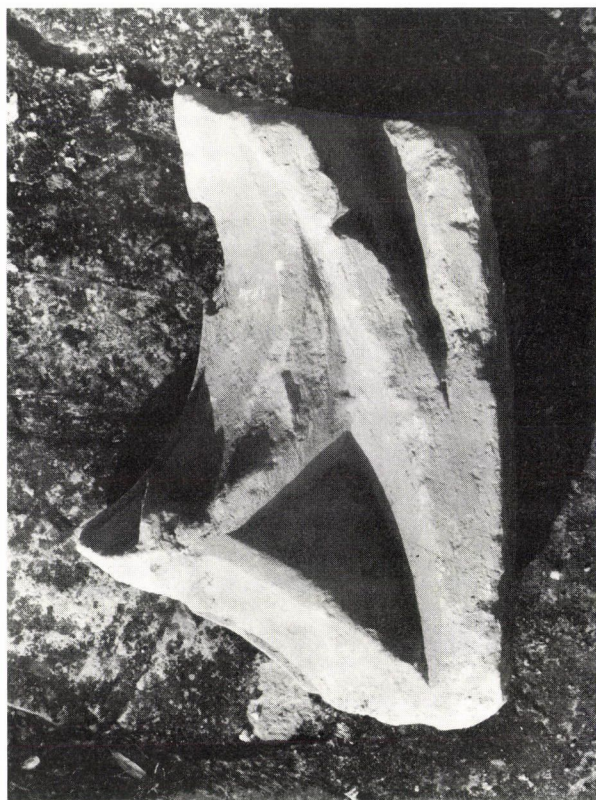
18. Mérműtöredék



20. Mérműtöredék



19. Mérműtöredék



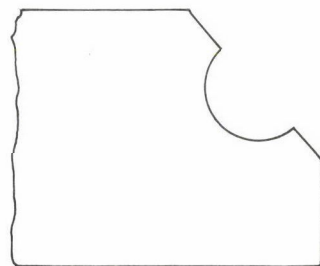
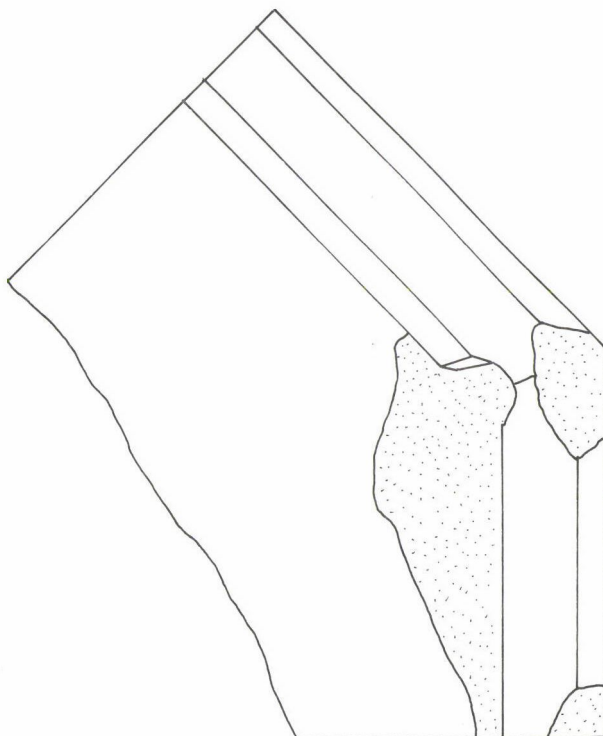
21. Mérműtöredék

illetve az egész mérmű eltérő vastagsága miatt nem tartozhatott a 24. számúval egy ablakhoz.[95]

Az eddigi négy mérműtől több okból is eltér a 27. számú. (22. kép) Anyaga semmiképpen sem pannon homokkő, inkább valami tufaféle. Ablakba való illesztése is eltér a fenti két külső ívtöredéktől. Itt ugyanis a mérműhöz kapcsolódó részt, melynek két oldala illesztési felületnek van kiképezve, beleépítették a falba, ami arra utalhat, hogy az ablaknak nem volt profilozott béléte, inkább csak törtkőből volt kialakítva két oldala. Egyébként ezen a mérműtöredéken is látható egy másodlagos elem indítása. A kolostorban a templomon kívül még a keleti szárny kis kápolnáján, a kerengő délkeleti sarka felett lévő tornyon és talán a kerengő valószínűsíthető árkádnyílásain lehet mérműveket elképzelni. Az utóbbi három mérmű kolostoron belüli elhelyezésére semmiféle támpont nincs.[96]

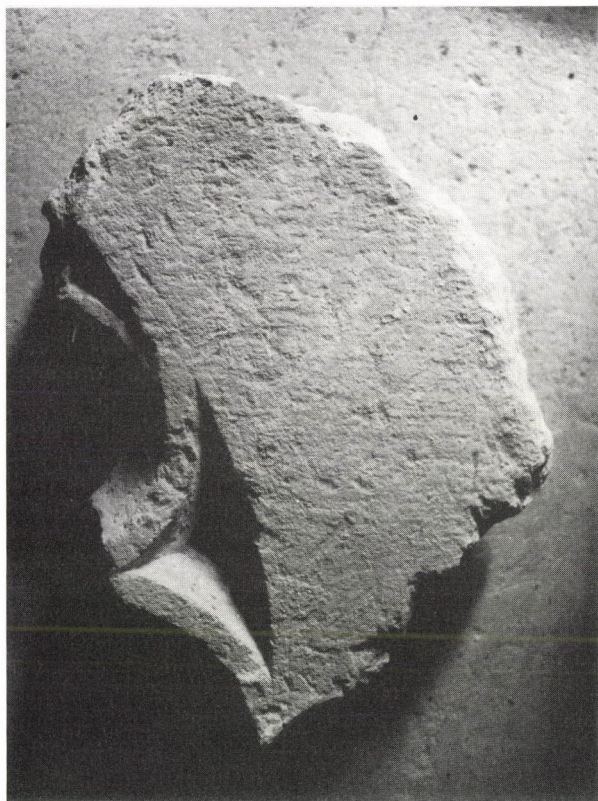
A templomhoz lehet biztosan kötni a 18. számú támpillér-fedkövet. A templomszentély három, teljes magasságában meglévő támpillérének lezárása – amellyel azonos lezárásból származik a faragvány – ma is in situ látható.[97]

Két párkánytöredéket is a kolostorhoz lehet kapcsolni. A 16. számú lábazati párkányról tudjuk, hogy a barbakánból került elő (23. kép). 135°-os törése poligonális falban való elhelyezésére utal.[98] A templom szentélye a ma is in situ lévő eltérő profilú lábazat, illetve a sarkon lévő támpillérek miatt nem jöhet számításba. A keleti szárny kápolnájának is poligonális a záródása, és tudjuk – a már említettek miatt –, hogy volt lábazati profilja. Itt azonban nem 135°-os szöget találunk, és Weszelowsky felmérése is egyszerű párkányt mutat.[99] Ezenkívül szóba jöhet a templom északi oldalára épített to-



1 10 cm

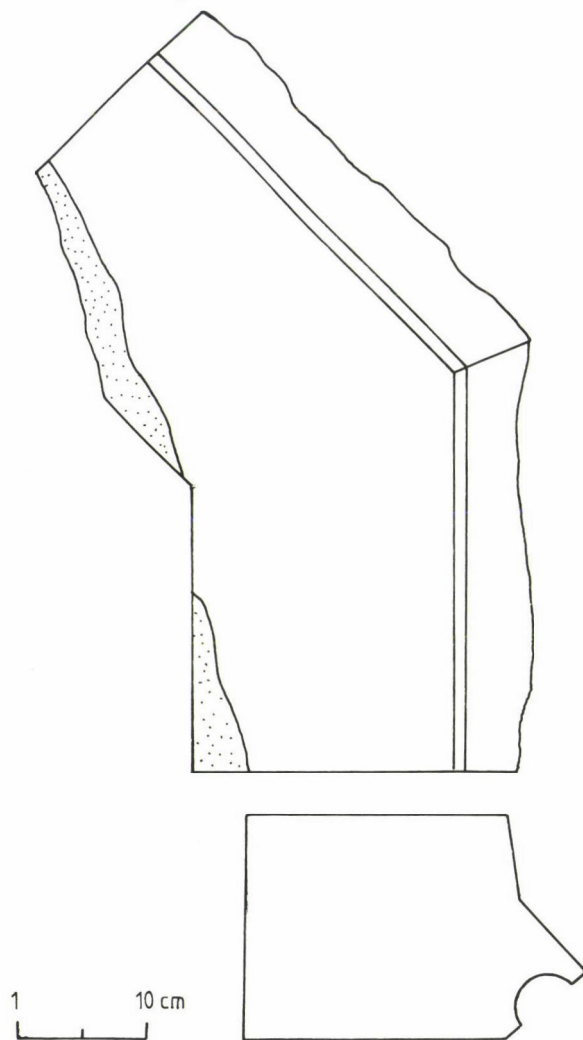
23. Lábazati párkány



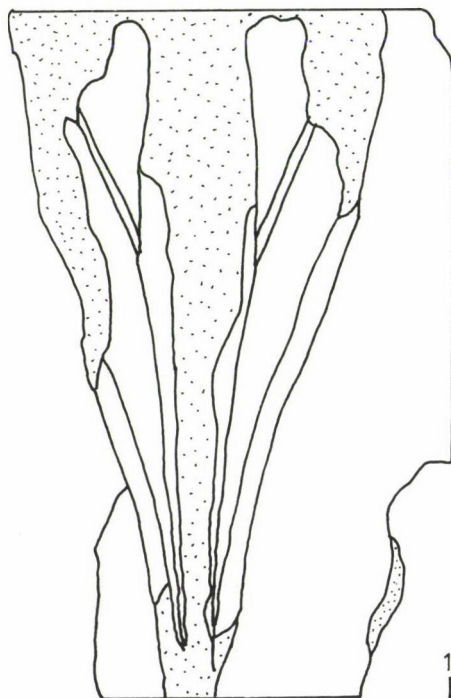
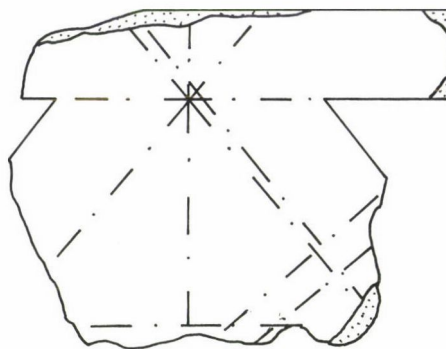
22. Mérműtöredék

rony.[100] Elképzelhető, hogy ez négyzetes alsórész után szabályos nyolcszögű formába ment át. Ebben az esetben a párkánydarab az egyik sarokba beilleszthető.

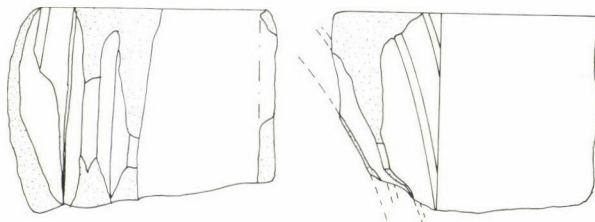
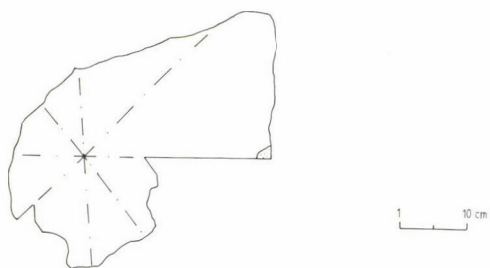
A 17. számú övparkány előkerülési helye nem ismert (24. kép). Az előzőhöz hasonló 135°-os törése miatt azonban a várban nem nagyon lehet elképzelni. A faragványnak érdekes a kialakítása. Hátsó oldalát ugyanis – az előzőétől eltérően – a homlokoldallal párhuzamosan, 135°-os töréssel képezték ki, ráadásul ez a hátsó felület simára van faragva. Mindez arra utal, hogy olyan szerkezethez tartozott, melynek, legalább is a faragvány szintjén csak ilyen vékony (20 cm) fala volt. A méret miatt belsőben elhelyezett kőszerkezetre is gondolhatunk, de az előbb említett torony felső szintjéhez is tartozhatott, ahol a fal már csak 20 cm vastagságú volt. Meg kell jegyezni, hogy a faragvány homlokoldalán a felső sáv nem függőleges, hanem enyhén döntött a kő hátsó része felé. Ez arra utalhat, hogy a darab valamilyen lezárásnak, talán a torony kő sisakjának alsó része volt, s a hajlás a sisak oldalának indítását mutatja. Ez magyarázat lehet arra is, hogy a faragvány felső síkját – az alsótól eltérően – miért képezték ki sokkal durvábban. (Ugyanakkor az indítás hajlásszögét és a torony alaprajzi méreteit tekin-



24. Övpárkány



26. Bordaindítás

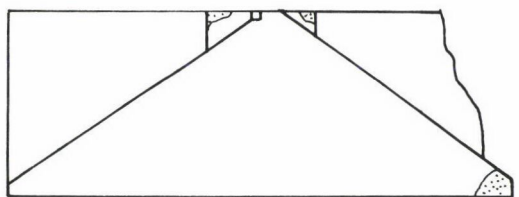
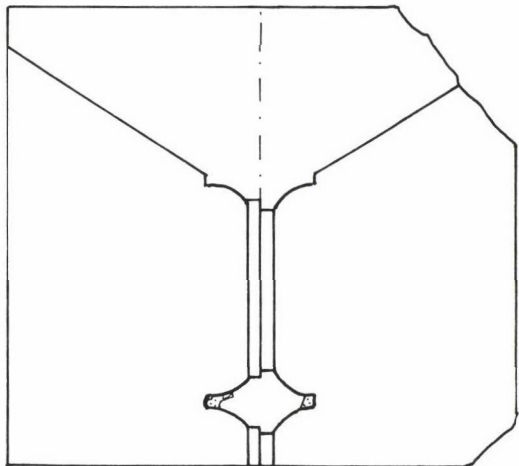


25. Bordaindítás rétegekőve

tetbe véve a sisak több, mint 10 m magas lenne, ami inkább ellene szól a hipotézisnek, mintsem alátámasztja azt.)

A barbakánból került elő két bordaindítás, melyeknek profilja a 3. számú bordáéval azonos (11, 12. szám). A bordák mérete kisebb belső terekre utal. A 12. számú faragványnál 135° -os falsarokból két borda indul (25. kép). A kápolna eltérő szögű szentélyszarkai miatt a toronyra gondolhatunk. Mivel mindegyik borda 50° -os szöget zár be a falsíkkal, egy szabályos nyolcszögű tér fölé szerkesztett csillagboltozatot el lehet képzelni. A 11. számú indításnak, amely egyenes falsíkhhoz köthető, a torony kis méretei miatt már nincs helye a falsarok között (26. kép). Talán a kápolna vagy esetleg a kerengő boltozatának volt része.[101]

Egy bélletindítással egybefaragott könyöklőkövet és egy ép ajtószemöldököt is a kolostorhoz köthetünk, annak alapján, hogy mindkettő a barbakán erősítéseiből



1 20 cm

27. Ablaknyílás a bétel indításával

került elő (2, 32. szám).[102] Előbbi méretei alapján a kápolnában vagy a toronyban képzelhető el (27. kép). A szemöldök kolostorban való konkrét elhelyezésére semmiféle támpont nincs (28. kép). Ugyanígy nincs támpont az 5. és 6. számú bordatípusok elhelyezésére sem, bár egyikük talán a templomháj boltozatához tartozott (12.b, c kép). Hogy a kolostorban mely helyiségek voltak bordás boltozattal fedve, nem tudni.[103]

Említést kell még tenni egy zárókőről (15. szám; 29. kép). Bordaindításai alapján leginkább talán poligonális záródású tér hálóboltozatához tartozhatott. Bár bordaprofilja nem állapítható meg teljesen, annyi bizonyos, hogy a kolostortemplom szentélyében használt kétszer hornyolt típustól eltér. Nem köthető a 11. és 12. számú indításokhoz sem, mert bordatövének vastagsága 3 cm-rel nagyobb azokénál. A fennmaradó két másik bordatípussal sem hozható kapcsolatba. Az 5. számúnak ugyanis nincs élszedése, a 6. számúnál pedig a két homorlat közvetlenül kapcsolódik egymáshoz. Talán a kis kápolna boltozatához tartozott, amelyhez amúgy sem tudunk bordatípust kötni, de az is elképzelhető, hogy valahol a várban volt felhasználva, mivel a kapuvédeműből való előkerülése nem egyértelmű (lásd a Katalógusban).

A vár feltárása során vált ismertté egy faragványcsoport, melynek összetartozása kétségtelen. Négy nyíláske-retről van szó (28–31. szám; 30. kép). Mind a négy budai

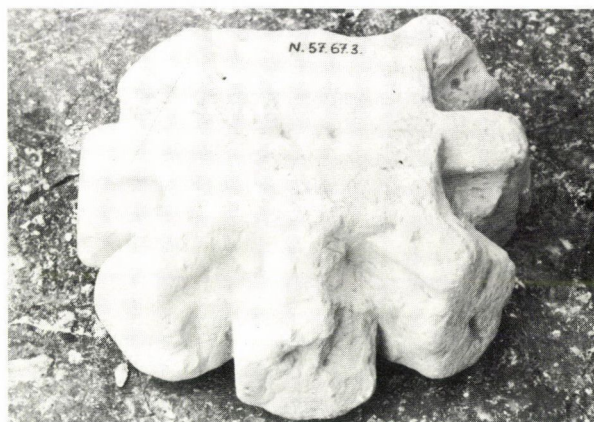


28. Ajtószemöldök

márgából készült, homloklapjukon majdnem azonos reneszánsz profillozással.[104] A faragványok közül egyik ismeretes a pontosabb előkerülési helye. A 28. számú keretkő a vár udvarán feltárt víztartó medencébe volt másodlagosan, profillal lefelé beépítve.[105] Azt, hogy a várban reneszánsz keretelésű ajtó állt, Rómer Flóris vázlatából tudjuk. Hagyatékából ismert ugyanis egy, a vár lakótornyának részleteit ábrázoló lap, melyen a harmadik emelet alaprajza mellé egy reneszánsz ajtó van felvázolva.[106]

Talán a pálos kolostorban is voltak ilyen reneszánsz keretek. A víztartó medencébe ugyanis az említett kereten kívül az ismert reneszánsz lovas dombormű, illetve gótikus bordák is be voltak építve másodlagosan. Ezek pedig eredetileg a kolostorból származtak.[107] A nyíláskeretet a domborművel és a bordákkal együtt a kolostor romjaiból vihették át. A reneszánsz faragványok datálása nem egyértelmű. Lehetséges, hogy a kolostor építéskor készültek, de Éri István álláspontja is elképzelhető, mely szerint a kolostorban történt utólagos átalakításokkal lehet őket kapcsolatba hozni.[108]

A kolostorhoz köthető, és az épületében ma is eredeti helyén megtalálható gótikus faragványokról általános-ságban el lehet mondani, hogy többségükben rendkívül egyszerűen tagoltak, szűkszavú, geometrikus megformálásúak. A gótikus építészet korábbi időszakában is előforduló profilok tűnnek itt fel, mégis mindenhol jelen vannak azok az apró jellegzetességek, az architektonikus



29. Zárókő



30. Reneszánsz profilú nyílászkeret-töredékek

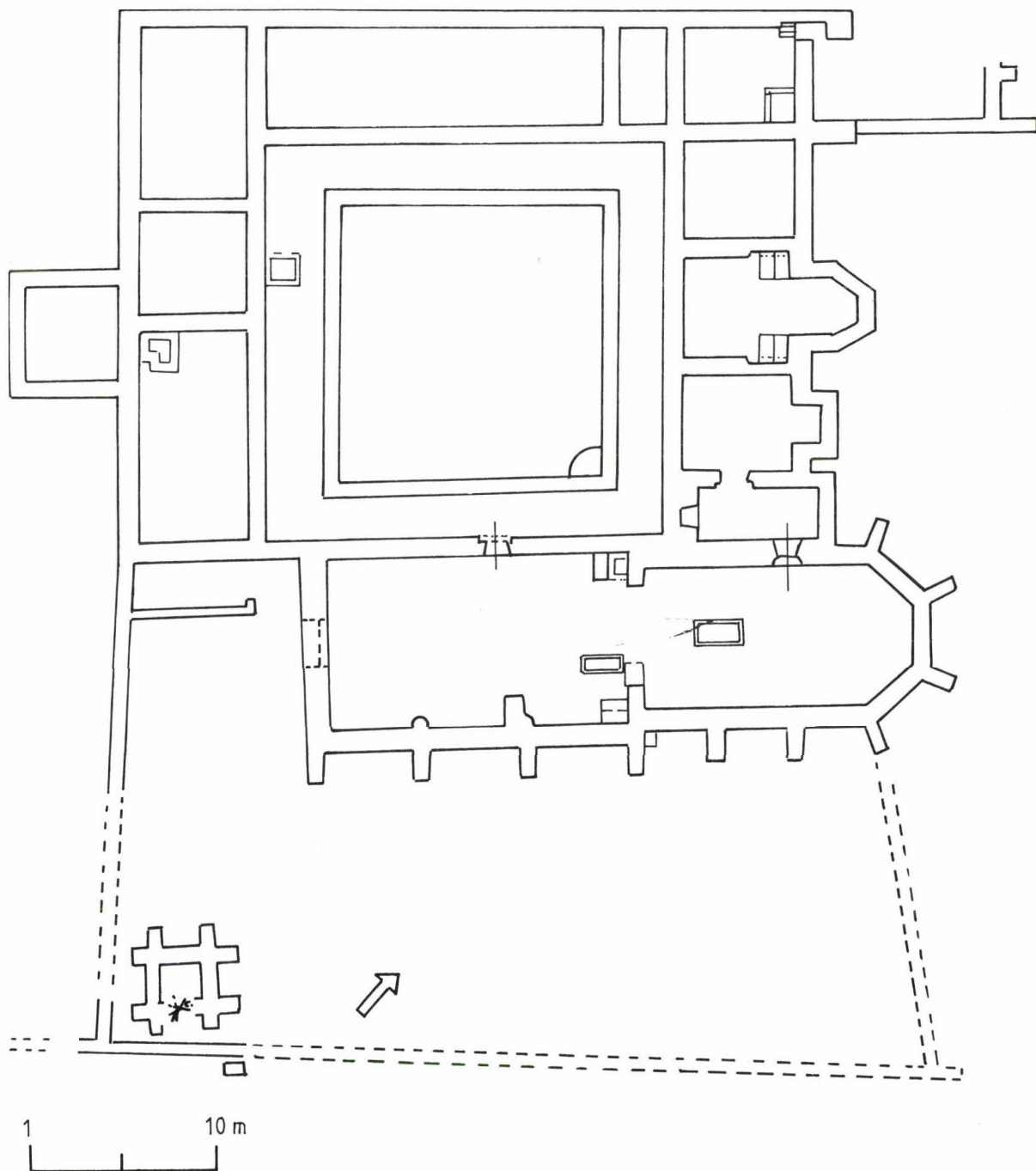
stílus meghatározói – a különböző tagozatok átmetsződése, illetve szétválása, fecskefarokszerű bordalefutás, íves támpillér-lezárás – melyek az 1480-as évek építészeti megformálásának jegyeit mutatják. Talán ez a kettősség az, amely a 15. század végének stílusában egy külön irányt határol körül. Ezt az irányt pedig – jellegzetességei közt mindenképp megemlítve a nagy, megbontatlan, meszelt falfelületek és a kő szerkezeti elemek kontrasztját, mely Nagyvázsonyban is a térélmény alapvető megnyilatkozása lehetett – Mátyás északi hódításainak, Sziléziának és Lausitznak az egykorú építészetével, illetve eredetét tekintve a Meissen környéki építészeti stílussal szokták kapcsolatba hozni. Ez az stílus, amely Mátyás udvari építkezéseinél úgy tűnik, az egyik jelentős irányt képviseli, s amelyet Nagyvázsonyban legfeltűnőbben a szentségtartó-keretelés reprezentál. [108a]

A kolostor rekonstrukciójával kapcsolatban még egy dologra kell felhívni a figyelmet. Az épületek kialakításakor alkalmaztak néhány olyan megoldást, ami védelmi berendezkedésre utal. [109] Ilyenek a templom főpárkánya alatt látható kerek lőrészek. A falakat nyilván azért kellett jóval a boltozat fölé magasítani, hogy a lőrészek mögött, a fal belső oldalán folyosót alakítsanak ki. A folyosó faszerkezetű lehetett, a lőrészek alatt látható gerendafészek talán ennek a maradványai, bár az építési állványzat bekötései is lehetnek. A kolostort – úgy tűnik – teljes egészében kerítés vette körül, és ennek déli, fel-

tárt szakasza mellett, kívül 6 m széles, 1 m mély árkot találtak, melyet szintén védelmi céllal készíthettek. [110] A kolostor leírásánál már említettem a tőle délnyugatra lévő pilléres építmény feltételezhetően hasonló funkcióját (83. jegyzet).

A kolostor Balaton-felvidéki építészeti összefüggéseiről

A Nagyvázsonyi pálos kolostor építészeti kapcsolataival először Koppány Tibor foglalkozott. [111] A Balaton-felvidék négy késő gótikus temploma között mutatott ki összefüggéseket (Nagyvázsonyi Szent István-templom, salzföldi pálos kolostor, zalaszántói római katolikus templom, karmacsi templom). A templomokat azonos műhely munkáinak tartotta, mely műhelynek – a Balaton-felvidéken – a Nagyvázsonyi kolostor lett volna a kiindulópontja. Mivel a vizsgált épületek közül kettő is pálos kolostor, az építkezésekkel kapcsolatban a pálos rend tevékenységét feltételezte. Guzsik Tamás esetleges „pálos” építőműhelyek szemszögéből vizsgálta a 15. század végi magyarországi építészetet. [112] A Balaton-felvidéki kapcsolatokra ő is felfigyelt, és kiterjesztette azt az egész Balaton környékére. A Nagyvázsonyi építkezést a Mátyás-kori pálos építőtevékenység legnagyobb hatósugarú műhelyközpontjának tartotta. Az egyes épületeket ő is boltozatuk, ill. mérműves ablakaik alapján ítélte



31. A kolostor alaprajza (Koppány nyomán)

meg, és kapcsolta össze. Ezt a nézőpontot kibővítve az épületek egyéb szerkezeti jellegzetességeinek vizsgálatával is, nézzük meg a Balatontól északra lévő, már említett öt templom összefüggéseit.

A nagyvázsonyi pálos kolostor alapítását Kinizsi Pál személyében egy országos főmértóság tette, mégpedig saját birtokközpontjában, minden bizonnyal már ekkor temetkezési helyül is szánva azt. Mindez már eleve feltetelezi az építkezés kiemelt jelentőségét. A salgföldi kolostort valószínűleg a helyi középbirtokos család, a Kő-

kutiak alapították 1263 előtt. Hogy a kolostor későbbi építkezéseit kik támogatták, nem tudni, de elképzelhető, hogy itt még a 16. században is birtokos Kőkuti család később is hozzájárult a kolostor bővítéseihez.[113] A többi három épületnél plébániatemplomról van szó, Vázsonynál mezővárosban, Zalaszentő és Karmacs esetében pedig faluban.[114] Az épületek színvonala közti eltérést a fentiek már mindenképpen jelzik.

Az építkezések pontos időpontját csak két esetben tudjuk megadni, írásos források alapján. A nagyvázsonyi

pálos kolostort – az alapítólevél adatai szerint – 1483 körül építették. Jól tudjuk datálni a nagyvázsonyi Szent István-templom átépítését is, a belsejében, barokk falban elhelyezett kváder 1481-es évszáma alapján. A két építkezés tehát nagyjából egy időben folyt, talán váltotta egymást. Salföld, Zalaszántó és Karmacs esetében nincs egyértelmű írott adatunk. A salföldi Mária Magdolna-kolostortemplom 1475-ben búcsúengedélyt kapott és egy 1487-es oklevél alapján arra lehet gondolni, hogy a kolostort nem sokkal ezután elhagyták.[115] Egy másik 1482-es okirat hátán pedig 15. század végi vagy 16. század eleji kézírással már pusztának említik a kolostort.[116] Zalaszántóra 1480 körül került át a megyei törvényszék Szentgrótról, ami alapján Kozák Károly feltételezi, hogy a templom átépítésének ekkorra már be kellett fejeződnie.[117] Ez a következtetés azonban elég kétséges. A karmacsi templom építéstörténetéről semmiféle adatunk sincs.[118] A templomok egymáshoz viszonyított építési sorrendjét, illetve az építkezések közti időtávolságot tehát – Nagyvázsöny kivételével – nem ismerjük.

Az öt templom alaprajza hasonló. Salföldnél, Zalaszántónál és Karmacsánál a szentélyfalak egy vonalban vannak a hajó falaival, a szentély és hajó szélessége azonos. Nagyvázsönyban a Szent István-templom szentélyének déli fala egy kicsit beljebb ugrik, a kolostor szentélye pedig egy-egy falvastagsággal keskenyebb a hajónál. Mind az öt esetben a nyolcszög öt oldalával záródik a szentély, és kívülről támpillérekkel van megtámasztva.[119] A fentiekben ismertetett alaprajzi típus általánosnak mondható, szorosabb összefüggések kimutatására nem alkalmas.

A vizsgált templomok közti kapcsolat egyik fő megnyilvánulása mindkét szerző szerint az épületek boltozatának azonossága lenne. A nagyvázsönyi Szent István-templomban és az itteni kolostor szentélyében, illetve a salföldi szentélyben még ma is láthatók a kétszer hornyolt profilú bordák. Karmacson Hencz Antal rajza alapján ugyanilyen típusú bordával boltozták a szentélyt.[120] Zalaszántón nem találunk már in situ bordákat, csak a szentélyzáradék sarkában azt a négy faloszlopot, melyek a boltozatot tartották. Igaz ugyan, hogy a templom feltárása során előkerült néhány kétszer hornyolt profilú darab, de ezeket a déli kápolna egyik szelvényében találták, és – Kozák Károly meggyőző érvelése szerint – a kápolna boltozatához lehet kötni őket.[121] A fent említett bordatípus azonossága alapján szorosabb kapcsolat nem állapítható meg a templomok között, hisz ez a profil teljesen elterjedt, általános típus volt ebben az időszakban. Egy esetben lehetne mégis erről szó, ha a bordák méretben megegyeznének. A felmérésekből ismert példányoknál azonban a méretek mind különbözőek.[122]

A boltozatok egy másik jellegzetes eleme a bordaíntás. Zalaszántó kivételével az indítások megoldásait ismerjük.[123] Szerkesztési elvük alapján a vizsgált anyagban két csoportot különíthetünk el, melyeken belül még különböző változatokat figyelhetünk meg. Az első csoportban a bordák tengelyei egy pontban találkoznak, amely pont a falsíkra esik. Ezt a megoldást találjuk a nagyvázsönyi Szent István templomban, Salföldön és Karmacson, de más-más változatban. Nagyvázsönyban a szentélyben az átlós bordák orrlemezei ezután még átmetszik egymást, és gyakorlatilag függőlegesen, szorosan egymás mellett még 20–30 cm-t futnak lefelé. Ugyanitt a hajóban a bordák összemetsződésének kezdete után konzolt helyeztek a falra, az orrlemezek tehát már nem

futnak össze egy pontban, hanem a konzolon végződnek. Salföldön az alapmegoldást az orrlemezek találkozásánál gombszerű dísszel gazdagították. Karmacson egy régiesebb megformálást találunk. A bordák, még mielőtt egy pontban találkoznának, orrlemezeik visszametszésével fejeződnek be.[124]

A másik szerkesztési elvet a nagyvázsönyi kolostorban alkalmazták. A bordák tengelyei még a falsík előtt, tehát a térben metszik egymást, majd fecskefarokszerűen futnak le a falra. Ezt a megoldást láthatjuk a szentélyben. A hajóban annyiban gazdagították ezt, hogy a metsződéshöz falpillér fut fel, a bordák tulajdonképpen a pilléren keresztül érik el a falat. A másodikként ismertetett szerkesztési elv már egy fejlettebb típust képvisel. Ugyanakkor fel kell hívni a figyelmet arra, hogy a vázsönyi kolostorhoz két indítástörődék alapján (11. és 12. szám) az első csoport megoldása is köthető, tehát egy épületen belül egyszerre jelentkezik a kétféle szerkesztési típus.

A tárgyalta templomok boltozati rendszereinek összehasonlításánál induljunk ki a nagyvázsönyi Szent István-templom boltozatából, hisz ez az egyetlen, melyet ép állapotában ismerünk, s amely típusnak az előfordulását Koppány Tibor és Guzsik Tamás a többi épületnél is feltételezte. A hajót és a szentélyt – Császár László terminológiája szerint – soros rombuszhálós boltozat fedi.[125] Ez a boltozattípus elég elterjedt volt, példáit az ország legkülönbözőbb részein megtalálhatjuk.[126] Ugyanilyen boltozattal fedték a karmacsi templom szentélyét is.[127] A nagyvázsönyi pálos kolostor boltozatát nem ismerjük. Bár a szentélyben az indítások alapján akár soros rombuszhálót is kiszerkeszthetünk, ezek a kettős indítások elég általánosnak mondhatók, és a meglévő bordacsomópont – az előbbieken már elmondtak miatt – kizárja a Szent István-templomban található boltozattípus itteni előfordulását. A salföldi kolostor szentélyébe az előkerült maradványok alapján Szakál Ernő készített elméleti rekonstrukciót, mely a Szent István templom boltozatával részben megegyező szerkezetű, de annál bonyolultabb.[128] Ez a rekonstrukció Guzsik Tamás és Szekér György szerint nem képzelhető el a boltozattörödékek alapján.[129] Megjegyzendő, hogy a keszthelyi Balatoni Múzeum középkori kőtarában található egy zárókő, hat, kétszer hornyolt profilú bordaíntással. A lyukas középső zárókővön a bordaprofil kívül-belül körbefordul. Ugyanennek a megoldásnak a pontos megfelelője figyelhető meg a nagyvázsönyi plébániatemplom szentélyében lévő zárókővön, ill. majdnem azonos megfelelője még egyszer ugyanitt a szentélyben és kétszer a hajóban. A keszthelyi darab provenienciája nem ismert, de bordáinak teljes méretbeli azonossága miatt a salföldi kolostorhoz lehet kötni (Tóth 1990, 153, 47. szám, 19. ábra). Végül a zalaszántói templom szentélyboltozatáról nem tudunk sokat, hisz itt csak a lefaragott indítások maradtak meg, és a boltozathoz tartozó törödékek nem ismeretesek.[130] Az öt templom közül tehát kettőben találkozunk azonos megoldással, amely azonban általános formát képvisel, kettőben nem ismerjük a boltozati rendszert, egynek pedig legalábbis kétséges a rekonstrukciója.

A templomok közti szoros kapcsolat másik megnyilvánulásaként mindkét szerző a mérműves ablakok azonosságát említi. A nagyvázsönyi és a zalaszántói plébániatemplomoknak ma is épen láthatók mérműves ablakai. Az ezek közti hasonlóság feltűnő. Nagyvázsönyban a hajón kettő, a szentélyben három ablak látható. Előbbi-

ek egyszerűbb megformálásúak. Osztósudaraikból felül félköríves lezárások indulnak a két oldalra – másodlagos elemek nélkül –, egyikük záradékában középtengelyre szervezett kihajló kettős halhólyag, a másiknál mandulaszerű alakzat látható. Az előbbivel teljesen azonos ablak van egyébként a torony déli falában is. A szentély ablakainak osztósudaraiból felül háromkaréjos lezárások indulnak a két oldalra, másodlagos, átmetsződve végződő lemezekkel gazdagítva. A záradékokban a középtengelyre szervezett, be-, illetve kihajló, és a körbe szerkesztett kettős halhólyag található.[131]

A zalaszántói templomszentély három ablakán a nagyvázsonyi szentélyablakok mérműveivel megegyező megoldás figyelhető meg, apróbb eltérésekkel.[132] A hármas karéjos orrtagozatai ugyanis egy helyen csúcsban végződnek, a másik két ablaknál háromszögű megoldásúak, míg Vázsonyban ferde levágással vannak lezárva. A körbe szerkesztett kettős halhólyagnál pedig két-két másodlagos, átmetsződés nélküli lemezt alakítottak ki, orrtagokkal. Zalaszántón tehát valamivel gazdagabban, aprókecsőbb megoldásokkal készítették a mérműveket.

Részletformáik alapján egyértelműen a fenti két példához lehet sorolni a nagyvázsonyi kolostorhoz köthető négy darab mérműtöredéket (23–26. szám). Másodlagos lemezeik szintén átmetsződéssel vannak kialakítva, s a végeik közti gúlaszerű lefutás is – ami tulajdonképpen az enyhén homorú rézsűs oldalak találkozásánál kialakuló él – megtalálható. A 23. és 25. számú töredékeket megfigyelve azt lehet mondani, hogy a kolostor mérműszerkezeteinek kialakításainál valószínűleg más fajta, gazdagabb megoldásokkal is számolhatunk, mint eddigi két példánknál.

Salföldön nem maradt meg épen ablakmérmű. Egy in situ, illetve egy az ásatás során előkerült töredék alapján azonban két ablakot rekonstruálni lehetett.[133] A szentély déli falán, a diadalív mellett lévő mérmű záradékában körbe szerkesztett kettős halhólyag látható, az osztósudárból induló lezárások félkörívesek, másodlagos mérművek nincsenek. Ezek a másik ablaknál is elmaradtak, ahová a középtengelyre szervezett kettős halhólyagok egy újabb fajtáját rekonstruálták. Itt a két halhólyag csúcsa az ablak záradékpontjánál fut össze. Az osztósudár felső végéből induló lezárások is eltérnek az eddigiektől, külön-külön kettős félköríves kialakításúak. Karmacsról csak a templom délkeleti szentélyablakát ismerjük, amely a nagyvázsonyi Szent István-templom hajóján látható, nyugatról számított második, mandulaszerű kialakítással képzett ablakkal azonos megformálású.[134]

A fentiekben vázolt mérmű-kialakításoknál a fő szerepet valóban a halhólyagok különböző variálása jelenti. Ezek – a halhólyagokkal képzett alapformák – azonban a későgótikus művészetben sok helyen megtalálhatók. Mégis jellemzőnek kell tartanunk, hogy a variációs lehetőségek közül néhány példa az, ami épületeinken ismétlődik. Még szorosabb kapcsolatra utalhat a másodlagos

mérművek jelenléte, illetve azok kialakításának hasonlósága. Itt kell felhívni a figyelmet arra is, hogy az egyszerűbb és a másodlagos elemekkel gazdagított mérművek egy épületen belül is megjelennek egyszerre (nagyvázsonyi Szent István-templom), tehát meglétük, illetve hiányuk nem feltétlenül különböző irányultságra utal.

Érdeemes még megnézni a templomfalak külső tagolását. Bár a párkányok kialakítása mindenhol egyszerű, a nagyvázsonyi kolostor megmaradt szentélyén figyelhetjük meg a legigényesebb megoldást. Itt körbevezettek egy övpárkányt, amely pont az ablakok könyöklőjének magasságában húzódik végig. A többi épületnél ennek a kialakításával nem foglalkoztak. Zalaszántón még a pillérek három oldalára raktak övpárkányt, de az oldalfalakra már nem vezették át őket, és a körbefutó lábazati profil már csak egyszerű rézsű, a Nagyvázsonynál megfigyelhető rézsűbe metszett homorlat helyett. A nagyvázsonyi Szent István-templomon csak a támpillérek végén látható övpárkány, de ennek profilja még az általános rézsűbe metszett homorlat. Salföldön már csak egyszerű rézsűs profilú kialakítás látható, és az is csak a támpillérek végein.[135] Mindezek persze stíluskérdésekben nem nyújtanak megoldást, mégis világosan mutatják az egyes építkezések nagyságrendjét, az építetők anyagi lehetőségeit, illetve azt, hogy az építkezéseknek milyen fontosságot tulajdonítottak.

Az öt vizsgált épület kialakításáról és részleteiről a fentiek szerint tehát jóval kevesebb biztos adatunk van, mint azt a két említett szerző feltételezte. Mégis, ezek alapján megállapíthatjuk, hogy a későgótikus építészetben belül egy bizonyos szintű stílusösszefüggést ki lehet mutatni az épületek között. A megmaradt részletek mindenestre – már csak kis számuk miatt is – műhelyazonosság feltételezését nem nagyon engedélyezik. Ennek a megállapítása amiatt is nehézségekbe ütközne, mivel az épületek tagozatainak kialakítása rendkívül egyszerű, szinte a legszükségesebb elemekre szorítkozik, egyedi, jellegzetes megformálásokkal nem nagyon találkozunk. Arról lehet itt inkább szó, hogy az udvari építkezésekből egy olyan stílusáramlat szűrődött le, amely egyszerűsége – s ezért viszonylagos olcsósága – miatt vidéken szélesebb körben kedvelté vált, hisz jól összecseng a falusi építkezések mindenkor legszükségesebb díszítő és szerkezeti elemekre való szorítkozásával. Ez ugyanakkor a műhelyösszefüggések kimutatását is megnehezíti, s éppen ezek miatt sem számolhatunk csak egy műhellyel.

A nagyvázsonyi Szent István-templom és a kolostor esetében persze – legalábbis részben – azonos kivitelezőkre kell gondolnunk. Elég szorosan kapcsolható ide a zalaszántói építkezés is. Salföld és Karmacs templomainál a kor legáltalánosabb sémáit figyelhetjük meg, ami az épületek – többiekhez mérten – alacsonyabb színvonal mellett inkább csak a végső soron azonos, udvari központból való leszármazást engedi feltételezni.

Papp Szilárd

Bevezetés

A nagyvázsonyi pálos kolostor ásatásakor a kolostor területéről igen kevés kőfaragvány került elő.[136] A Kinizsi-vár néhány évvel korábbi feltárásakor azonban szép számmal találtak a várban másodlagosan felhasznált faragványokat. Ezek származási helyéül – mint azt már az első fejezetben említettem – a Szent Mihály-kolostort jelölték meg, még a kolostor feltárása előtt. Úgy tűnik, hogy a kolostori kőanyag nagy részének elhordását – ami ellen a pálosok a már idézett 1651-es szerződésben tiltakoztak – a vár 16–17. századi építkezéseivel lehet kapcsolatba hozni. A vár feltárásakor keleti oldalán lévő barbakánjának utólagos kiegészítéseiből került elő nagyszámú faragványcsoport, melyet a kolostorhoz lehetett kötni.[137] A kapuvédemű erősítését szolgáló építkezések idejét nagyjából a 16. század utolsó harmadára, ill. a 17. század első felére lehet tenni.[138] A vár ebben az időszakban tulajdonosainak még lakóhelyéül szolgált.[139] Az ekkori építkezésekhez tehát nem valószínű, hogy a vár egyes részeinek elbontásával szereztek volna kőanyagot, tekintve a barbakánba másodlagosan beépített kövek nagy számát is.[140] Ezek a faragványok a környék épületeit figyelembe véve legvalószínűbben az ekkor már romos kolostorból kerülhettek a várba. Erre utalnak egyébként az említett kőanyag néhány darabjának a kolostorban még ma is in situ található faragványokkal való összefüggései is, melyekre a konkrét faragványok tárgyalásánál térek ki.

A rekonstrukciós kísérletnél a kolostor építészeti megoldásait vizsgálom, így a dolgozatban nem foglalkozom a feltételezhetően Kinizsi Pál sírjához köthető faragványokkal, ill. azok elméleti rekonstrukciójával.

A vár feltárásakor előkerült kőanyag közül ma már elég problematikus a biztosan a kolostor épületéből származó faragványokat kiválasztani. Ennek az oka egyrészt a kőanyag elhelyezésében, másrészt a leltározásban keresendő.[141] A kőfaragványok legnagyobb része ugyanis a vár fedetlen helyiségeiben, valamint a vár körül van felhalmozva. Az anyag több százas nagyságrendjét figyelembe véve ezek mozgatása, vizsgálata már eleve nehézségekbe ütközik, ráadásul kitéve az időjárásnak a kövekről ásatási vagy leltári számot már lehetetlenség leolvasni, és sok esetben már pontos méreteket sem lehet venni róluk. Ha azonban a leltározásnál a faragványokat részletesen leírták és felmérték volna, még mindig hozzá lehetne kötni az adott kartont a rajta dokumentált faragványhoz. Így azonban csak a vár kőtárába bekerült, és ma is olvasható, számmal rendelkező néhány tíz faragványnak állapítható meg az előkerülési helye a váron belül.[142]

Felmerülhet, hogy stílusvizsgálat alapján nem lehet-e a vár és a kolostor kőanyagát szétválasztani. „... Vázsonkő vára az 1480-as években épült ki végleges formájában.”[143] Minthogy a kolostornak az építési ideje, ill. a vár egy építési periódusa, és ezek építtetője azonos, a két építkezés közt mindenképp szoros kapcsolatot kell feltételeznünk. Ezt az építkezések részben eltérő funkciója sem zárhatja ki. Megjegyzendő még, hogy a kolostorhoz köthető faragott kövekkel megegyező anyagú faragvány a várban ma is eredeti helyén beépítve fellelhető.[144]

Azoknak a köveknek, melyekhez ásatási, ill. leltári számokat már nem lehet kötni, a kolostorban ma is helyükön lévő faragványokkal való összevetése még ered-

ményre vezethetett. Több töredék esetében ez a kapcsolat egyértelmű volt. A katalógus egyrészt tehát tartalmazza az előkerülési helyük, illetve a ma is a kolostorban található kövekkel való azonosságuk alapján a kolostorhoz köthető faragványokat, másrészt olyan töredékeket, melyek nem feltétlenül, de talán a kolostor épületéhez tartozhattak (15, 22, 28, 29, 30, 31. számok).

A katalógus készítésénél a *Lapidarium Hungaricum* leltározási rendszerét vettem alapul, melytől bizonyos esetekben némiképp eltértem. Azonos típusú faragványok esetében a katalógusba csak azokat a köveket vettem be, melyeken az ásatás- vagy a leltárszám még fellelhető volt. Ha ez egyik esetben sem fordult elő, akkor a ma a vár kőtárában található kőfaragványt leltároztam be. Azt, hogy az adott faragványból még hány található a várban, illetve körülötte, a beletárolt kőnél jelzem. Természetesen azokat a faragványokat, melyekből csak egyetlen darab található – ami a többi darab eltűnése, vagy a kő funkciója miatt fordulhat elő –, a számozás meglétére vagy a faragvány elhelyezésére való tekintet nélkül beletároltam.

A kőanyag meghatározásnál az OMvH Tervtárában található kőanyagfelmérési jelentést vettem alapul (21711. szám). Azoknak a faragványoknak az anyaga, melyek a jelentésben megtalálhatók, és a katalógusba is bekerültek pannon homokkő, illetve bryozoás (budai) márga. Előbbi kőanyag Kővágóörs-Salföld és Rezi bányáiból származhat, utóbbi lelőhelye a budai hegységben (Óbuda környékén) van. Mivel a kőanyagfelmérés az általam tárgyalt faragványok nem mindegyikére tér ki, ezeknél a faragványoknál kérdőjellel jeleztem, hogy az anyagmeghatározás a saját megállapításom, illetve azoknál a köveknél, melyek anyagát még megközelítőleg sem tudtam megbecsülni, a meghatározást elhagytam.

A faragványok méreteinél általában a befoglaló adatokat adtam meg. Ahol a magassági, szélességi, hosszúsági viszonyok nem voltak egyértelműen megállapíthatók, csak három számmal jeleztem a méreteket. Mivel a faragványok előkerülésének évszámát nem minden esetben lehetett meghatározni, célszerűnek tartottam a leltárszám alapján a – még az ásatás folyamán beletárolt – kövek leltározásának idejét megadni. A faragványokon két számot lehet a legjobb esetben találni: az ásatási számot, és a leltárszámot. Néhány kőnek, melyeken a számok már nem voltak láthatók, a leltárkönyv és a kőkartonok alapján vissza lehetett keresni a számozását. Ezeket zárójelben adom meg. A többi faragványnál, melyeken szám már nem olvasható, a visszakeresés nem volt lehetséges. A méretadatok centiméterben értendők.

Katalógus

Jelmagyarázat:

- leíró meghatározás
- kormeghatározás, stílus]
- kőanyag-meghatározás
- jellemző méretek
- lelőhely
- a feltáró neve és a kő beletárolásának ideje
- fénykép őrzési helye és leltárszáma
- a felmérési rajz készítője, készítési ideje, őrzési helye]

- i. jelenlegi tárolási hely
- j. ásatási- és leltárszám
- k. irodalom

1. Ablakkönyöklő (8.b kép)

- a. Két oldalán rézsűs kialakítású, két végén illesztési felület. Mindkét rézsűs oldallapja a kő vízszintes alsó felületével való találkozásánál utólag függőlegesen le van faragva. A könyöklő tetején az ablaküveg illesztési vájata fut végig, melyet – közelebb a kő egyik végéhez – ablakosztó indítása szakít meg, egyszerű osztóprofilal. Az ablakosztó, illetve a kő egyik sarka töredezett.
- c. pannon homokkő
- d. m 37,5 sz 34,5 v 97,5
- e. A nagyvázsonyi Kinizsi-vár barbakánjának déli köpenyfalába volt másodlagosan befalazva.
- f. Éri István, 1958
- i. a nagyvázsonyi vár kőtára
- j. á. sz.: XIII. 1.; ltsz.: N 58.525

2. Ablakkönyöklő (27. kép)

- a. Két oldalán rézsűs kialakítású, egyik végén az ablak szárkövének indítása, tetején illesztési felülettel, rajta bekarcolt szerkesztési vonallal. A szárkő profilja rézsűs kialakítású, a rézsűk találkozásánál a könyöklő tetejének másik végéhez közel található ablakosztóindítás profilja ismétlődik meg. A faragvány tetején – az ablakosztóindítás által megszakított – ablaküveg illesztési vájata fut végig. A könyöklő rézsűinek vége nem hegyesszögben találkozik a kő vízszintes alsó felületével, hanem néhány cm magas, függőleges, simára faragott sáv köti őket össze. Az ablakosztó tetején habarcslenyomat, a könyöklő egyik rézsűjén utólagos befaragás. Egyik sarka törött.
- c. pannon homokkő
- d. m 26 sz 65 v 72
- e. A nagyvázsonyi Kinizsi-vár barbakánjának déli köpenyfalába volt másodlagosan befalazva.
- f. Éri István, 1958
- i. a nagyvázsonyi vár kőtára
- j. á. sz.: XIII. 11.; ltsz.: N 58.526


3. Borda (12.a kép)

- a. A bordatőhöz élszedéssel kapcsolódó kétszer hornyolt profilú borda, a két hornyot a bordatő oldalával párhuzamos lemeztag kapcsolja össze. A bordatő felső része nyeregretető kialakítású, mely tompaszögben megtörő oldalú vájattal kapcsolódik a tőhöz. Mindkét végén ép illesztési felület a bekarcolt tengelyvonallal, egyik illesztési felületén bevésztetett kereszt alakú elhelyezési jel. Orrlemeze nem folyamatosan íves kialakítású, hanem egy ponton megtörik. Ez a pont közelebb van a bordatőhöz, mint ennél a típusú bordánál az orrlemez, tehát valószínűleg már a beépítés után faragták le, talán, hogy a boltozat alá valamit be tudjanak tenni.
- c. pannon homokkő
- d. m 23,5 h 40 v 15
- e. A nagyvázsonyi Kinizsi-vár barbakánjának északi, belső falpillérébe volt másodlagosan befalazva.
- f. Éri István, 1958
- i. a nagyvázsonyi vár kőtára
- j. á. sz.: XIV. 24.; ltsz.: N 58.543


4. Borda (12.a kép)

- a. Profilja a 3. számúéval megegyezik, oldalán fehér meszelésnyomok. Orrlemezén bekarcolt tengelyvonal. Egyik vége törtött, másikon illesztési felület a bekarcolt tengelyvonallal. Ilyen típusú borda a vár udvarain, illetve a vár körül még 5 darab található.
- c. pannon homokkő
- d. m 23,5 h 40 v 15
- e. A nagyvázsonyi Kinizsi-vár barbakánjának északi, belső falpillérébe volt másodlagosan befalazva.
- f. Éri István, 1958
- i. a nagyvázsonyi vár kőtára
- j. á. sz.: XIV. 20.; ltsz.: N 58.544

5. Borda (12.c kép)

- a. Kétszer hornyolt profilú, a két hornyot pálcatag kapcsolja össze. Egyik oldala részben utólagosan lefaragva, orrlemeze töredekes. Egyik végén ép illesztési felület, másik vége törött. Illesztési felületén  alakú vájat, melynek szára a borda tengelyével egyállású, felső szétágazó része a borda profilozott végénél található. A bordatő felső része nyeregretető kialakítású, melynek nagy része szintén lefaragva. Ilyen típusú borda a vár udvarain, illetve a vár körül még 8 darab található.
- c. pannon homokkő
- d. m 33 h 52 v 16,5
- e. A nagyvázsonyi Kinizsi-vár barbakánjának belső válaszfalába volt másodlagosan befalazva
- f. Éri István, 1957
- i. a nagyvázsonyi vár kőtára
- j. á. sz.: II. A. 13.; ltsz.: N 57.66.13

6. Borda (12.b kép)



- a. Kétszer hornyolt, a bordatőhöz élszedéssel kapcsolódó profilú borda. A bordatő felső része nyeregretető kialakítású, mely tompaszögben megtörő oldalú vájattal kapcsolódik a tőhöz. Mindkét végén ép illesztési felület, egyikén habarcsbevonattal, másikon bekarcolt tengelyvonal és  alakú vájat, melynek felső, csúcsos lezárása található a borda profilozott végénél, szárai pedig a borda tengelyével párhuzamosak. Orrlemeze töredekes.
- c. pannon homokkő
- d. m 30 h 47 v 18,5
- e. A nagyvázsonyi Kinizsi-vár barbakánjának keleti, belső falvastagításába volt másodlagosan befalazva.
- f. Éri István, 1957
- i. a nagyvázsonyi vár kőtára
- j. á. sz.: I. 9.; ltsz.: N 57.64.8

7. Borda (12.b kép)

- a. A 6. számúval megegyező profilú, egyik vége törött, másikon nagyjából ép illesztési felület bekarcolt tengelyvonallal. Oldalán fehér meszelésnyomok. Orrlemezén is bekarcolt tengelyvonal. Ilyen típusú borda a vár udvarain, illetve a vár körül még 2 darab található.
- c. pannon homokkő
- d. m 30 h 54 v 18,5
- e. A nagyvázsonyi Kinizsi-vár barbakánjának északi, belső falpillérébe volt másodlagosan befalazva.

- f. Éri István, 1958
i. a nagyvázsonyi vár kőtára
j. á. sz.: XIV. 9.; ltsz.: N 58.539

8. Borda (12.d kép)

- a. Kétszer hornyolt profilú. Egyik végén illesztési felület
 alakú vágattal, melynek szára a borda tengelyével egyállású, felső, szétágazó része a borda profilozott végénél található, másik vége törött. A bordatő teteje nyereg-tető kialakítású. Orrlemezen bevéssett kőfaragójegy: 
c. pannon homokkő
d. m 33 h 70 v 18
e. A nagyvázsonyi Kinizsi-vár barbakánjának déli köpenyfalába volt másodlagosan befalazva.
f. Éri István, 1958
i. a nagyvázsonyi vár kőtára
j. á. sz.: XIII. 10.; ltsz.: N 58.537

9. Borda (12.d kép)

- a. A 8. számúval megegyező profilú. Egyik vége törött, másikon ép illesztési felület, bekarcolt tengelyvonallal. A tő nyeregteteje utólag lefaragva. Ilyen típusú borda a vár udvarain, illetve a vár körül még 14 darab található.
c. pannon homokkő
d. m 33 h 63 v 18
e. A nagyvázsonyi Kinizsi-vár barbakánjának északi, belső falpillérébe volt másodlagosan befalazva.
f. Éri István, 1958
i. a nagyvázsonyi vár kőtára
j. á. sz.: XIV. 12.; ltsz.: N 58.538

10. Falívborða (12.e kép)

- a. Kétszer hornyolt profilú. Egyik végén illesztési felület habarcsnyomokkal, másik vége törött. Falba való hátsó oldala elnagyoltan kidolgozott.
c. pannon homokkő (?)
d. m 33 h 45 v 18
e. A nagyvázsonyi Kinizsi-vár barbakánjának keleti, belső falvastagításába volt másodlagosan befalazva.
f. Éri István, 1957
i. a nagyvázsonyi vár kőtára
j. á. sz.: I. 2.; ltsz.: N 57.642

11. Bordaindítás (26. kép)

- a. Egyenes falsíkról induló három borda második rétegekőve. A bordák alul összefutnak és konzol vagy falpillér nélkül valószínűleg belefutottak a falba. A két szélső borda 50°-os szöget zár be a falsíkkal, a bordák egymással 40°-osat. A bordák profilja megegyezik a 3. és 4. számú bordákéval. A profilok alsó része a kő felső felén utólag lefaragott. A falsík az indítás mindkét oldalán megmaradt. A faragvány alsó és felső illesztési felülete ép, mindkettőn bekarcolt szerkesztési vonalakkal.
c. pannon homokkő (?)
d. m 52 sz 39 v 25
e. A nagyvázsonyi Kinizsi-vár barbakánjának északi, belső falpillérébe volt másodlagosan befalazva.

- f. Éri István, 1958
i. a nagyvázsonyi vár kőtára
j. á. sz.: XIV. 2.



12. Bordaindítás (25. kép)

- a. 135°-os falsarokból induló két borda. Bordaprofilja megegyezik a 3. és 4. számú bordákéval. A falsík jobb oldalon jelentős részben, a bal oldalon vékony sávban maradt meg. A bordák összemetsződéssel futnak egymásba, és konzol vagy falpillér nélkül valószínűleg belefutottak a falba. Orrlemezüik töredékes. A két borda egymással 35°-os szöget, a fallal mindkettő 50°-os szöget zár be. Az indítás felső illesztési felülete ép, rajta bekarcolt szerkesztési vonalak. Alsó vége törött. Attól függően, hogy az alsó részből mennyi hiányzik, az indítás első vagy második rétegekőve volt.
c. pannon homokkő (?)
d. m 31,5 sz 42,5 v 29,5
e. A nagyvázsonyi Kinizsi-vár barbakánjának északi, első falpillérébe volt másodlagosan befalazva.
f. Éri István, 1958
i. a nagyvázsonyi vár kőtára
j. á. sz.: XIV. 3.; ltsz.: N 58.541

13. Bordaindítás (13. kép)

- a. Jobb oldalán a falívborða mellett a falsík egy kis része még látható, bal oldalán a negyedik bordának már csak kis profilmaradványa van meg. Ha ez volt az utolsó borda, akkor kb. 155°-os falsarokból induló két falívról és két bordáról van szó. Ha azonban a bal szélső borda mellett még volt másik, akkor valószínűleg egyenes falsíkról induló három borda, illetve két falívborða alkotta az indítást. A megmaradt bordák jobbról balra kb. 25°, 65°, 65°-os szöget zárnak be egymással. Az egyenes falszakszhoz köthető indítást támasztja alá az, hogy a bordák a falra merőleges tengelyhez képest nagyjából szimmetrikusan helyezkednek el. A bordatípus megegyezik a 8. és 9. számú bordákéval. A két középső borda első hornyja töredékes. Az indítás alsó illesztési felülete ép, többszörösen bekarcolt szerkesztési vonalakkal és egy csapolási lyukkal. A faragvány felső vége törött.
c. pannon homokkő (?)
d. m 36 sz 40 v 27,5
e. A nagyvázsonyi Kinizsi-vár barbakánjának déli köpenyfalába volt másodlagosan befalazva.
f. Éri István, 1958
i. a nagyvázsonyi vár kőtára
j. á. sz.: XIII.; ltsz.: N 58.536

14. Bordacsomópont (14. kép)

- a. A 8. és 9. számú bordákkal megegyező típusú bordák négyes csomópontja  alakban, ahol a felső rész középső és bal oldali szárának megfelelő két borda alulról érkezik, a másik kettő pedig tovább felfelé indul. A csomópont tehát nem szimmetrikus a hossz tengelyére. A  alsó szárának megfelelő bordából csak a tő maradt meg a profil kis indításával az egyik oldalon, a többi borda az orrlemeznél töredékes, egyébként ép. Utóbbi három borda illesztési felülete ép, kettőn bekarcolt tengelyvonal.

A csomópont felső felülete is ép, rajta szerkesztési vonalak. A bordák által bezárt szögek 53-53°, illetve 127-127°-osak.

c. pannon homokkő (?)

d. m 45 sz 40 v 37

e. A nagyvázsonyi Kinizsi-vár barbakánjának déli köpenyfalába volt másodlagosan befalazva.

f. Éri István, 1958

i. a nagyvázsonyi vár kőtára

j. á. sz.: XIII. 14; ltsz.: N 58.534

15. Zárókő (29. kép)

a. Hét bordaindítással. A bordák egymással 45°-os szöget zárnak be, illetve egy helyen 90°-osat. A zárókő rendkívül kopott, emiatt pontos adatokat nem lehet mérni rajta. A bordák profilját sem lehet már egyértelműen megállapítani. Valószínűleg a bordatő után élszedés, majd homorlat következett, ezután talán lemez, esetleg kiugró pálcátag. Ettől lefelé a profil már teljesen elkopott. A bordaprofil a zárókővön csak ott fordul körbe, ahol a két borda közt 90°-os szög van. Egyébként a bordák a zárókő függőleges falának futnak neki, illetve két helyen benyúlnak a fedőlemez fölé, itt ugyanis nincs kialakítva függőleges rész. A zárókő alsó – nagyjából négyzetes (?) – fedőlemeze is teljesen elkopott, így a faragvány eredeti magassága nem állapítható meg. A fedőlemezben középtől kicsit eltolva két kis mélységű lyuk látható. A bordatövek teteje nyeregretető kialakítású, ezek felső gerince egy pontba fut össze.

c. pannon homokkő (?)

d. m kb. 21

fedőlemez átmérője kb. 31

zárókő átmérője kb. 50

bordák vastagsága kb. 18

e. Az ásatási szám szerint a nagyvázsonyi vár külső kaputornyába volt másodlagosan beépítve, az LDN kőkartonja alapján viszont a faragványt a barbakán környékén, a felszínen találták, amit a kő állapota az előző lelőhelynél valószínűbbé tesz.

i. a nagyvázsonyi vár kőtára

j. á. sz.: III. 3.; ltsz.: (N 57.67.3)

16. Lábazati párkány (23. kép)

a. Középen 135°-os szögben megtörik. Profilja rézsű közepébe vágott félhomorlat. A felső rézsűjének sarkán, valószínűleg a rézsűk átmetsződéséből származó valamilyen geometrikus díszítést kapott, mely letörött, csak az indítása látható. Élei, sarkai töredezettek. Ilyen profilú, de nem megtört lábazati párkány még egy darab található a várban.

c. pannon homokkő (?)

d. m 22 sz 38,5 h 70

e. A nagyvázsonyi Kinizsi-vár barbakánjának északi, belső falpillérébe volt másodlagosan befalazva.

f. Éri István, 1958

i. a nagyvázsonyi vár kőtára

j. á. sz.: XIV.; ltsz.: N 58.53(1)

17. Övpárkány (24. kép)

a. Középen 135°-os szögben megtörik. Profilja felülről rézsű, majd visszafordított rézsű közepén félhomorlat. A

felső rézsű pereme töredezett. Két végén, alján ép illesztési felületek, tetején szintén ép illesztési felület durván kidolgozva. Hátoldala a profilozott oldallal megegyezően szintén megtörik, és simára van faragva. Homlokoldalán a profil feletti sáv nem teljesen függőleges, a kő hátoldala felé enyhén megdől. Ilyen profilú, de nem megtört övpárkány még 2 darab található a várudvaron.

c. pannon homokkő (?)

d. m 17 sz 26,5 h 57

f. Éri István

i. a nagyvázsonyi vár kőtára

18. Támpillér fedköve (11. kép)

a. A kőfaragvány egyik oldalán a támpillér főpárcányának profilja húzódik végig. Profilja felülről enyhén homorú rézsű, majd visszafordított vékonyabb rézsű, homorlat, pálcátag. A kő teteje íves kialakítású. A profillal szemben lévő oldalán faragott felület. Alsó illesztési felületén bekarcolt szerkesztési vonalak és három csapolási lyuk. Felső illesztési felületén is bekarcolt szerkesztési vonalak.

c. pannon homokkő (?)

d. m 29 sz 45 h 67

e. A nagyvázsonyi Kinizsi-vár barbakánjának déli köpenyfalába volt másodlagosan befalazva

f. Éri István

i. a nagyvázsonyi vár kőtára

j. á. sz.: XIII. 20.; ltsz.: (N 58.551)

19. Diadalívpillér töredékei (16.a kép)

a. A pillér profilja szimmetrikus. Elöl egy széles, nagyméretű körtetag, majd ebből kétoldalt egy-egy rézsűbe metszett félhomorlat. A pillér három réteggöve, melyek a diadalív függőleges szakaszából valók.

c. pannon homokkő (?)

f. Éri István

i. a nagyvázsonyi vár kőtára

1. a A diadalívpillér teljes szélessége a profillal. Bal oldalán a körtetag kidomborodása töredezett, hátsó, falban lévő vége ferdén van lefaragva.

d. m 48 sz 71 v 78

e. A nagyvázsonyi Kinizsi-vár barbakánjának déli köpenyfalába volt másodlagosan befalazva.

j. á. sz.: (XIII/1.); ltsz.: (N 57.78.1.)

2. a A profilnak csak kb. a fele van kifaragva. A körtetag töredezett.

d. m 34 sz 36 v 70

e. A nagyvázsonyi Kinizsi-vár barbakánjának déli köpenyfalába volt másodlagosan befalazva.

j. á. sz.: XIII. 8.; ltsz.: N 58.546

3. a Ennél is csak a profil fele van kifaragva, de az is töredezett.

d. m 38 sz 30 v 43

20. Diadalívpillér töredéke (16.b kép)

a. A pillér íves réteggöve a profillal. A profil azonos a 19. számúéval, csak a körtetag hengertestéből egy kisebb

hengertag válik ki, mely nem követi az ív vonalát, hanem egyenesen, függőlegesen fut felfelé, majd a köríves homorlat túlsó falába beleolvad. A faragvány másik oldala, tehát a profil túlsó fele törött. Alsó és felső illesztési felülete részben ép. A felsőn bekarcolt szerkesztési vonalak és kereszt alakú elhelyezési jel.

d. m 68 sz 52,5 v 60

f. Éri István

i. a nagyvázsonyi várban, az északi palotaszárny fedetlen helyiségében

21. Falpillér (15. kép)

a. Falsík előtt álló pillér réteggöve. A pillér szabályos nyolcszög keresztmetszetű, melynek 5 teljes oldala ugrik ki a falsíkból. Az oldalak enyhén homorúak. A pillér bal oldalán az egyenes falszakasz kis töredéke maradt meg, jobb oldalán még kb. 15 cm szélességben megvan a falsík. Ezen, a pillértől 10 cm-re két egymásba metsződő bordaindítás töredéke maradt meg. A bordaprofil nem állapítható meg, mert az indítások még csak kis mértékben váltak ki a falból. Annyi biztos, hogy az egyik orrlemeze – a másiké töredékes – 3 cm vastag (rajta bekarcolt tengelyvonal), és a profilja innen homorlattel indul. A két indítás a falhoz képest 25°, illetve 80°-os szöget zár be. A réteggő felső, illetve alsó illesztési felülete ép. A pillér alsó része töredékes.

d. a pillér átmérője 33,5; a pillér oldalainak szélessége 13; a faragvány m 30 sz 52,5

f. Éri István

i. a nagyvázsonyi vár barbakánjának belsejében

22. Ablakbéllet (17. kép)

a. Ablak profilozott bélletének réteggöve. A falsíktól 125°-os szögben induló részübe vágott félkörív, majd ebből egy egyszerű ablakosztóprofil, a másik oldalon az előzővel azonos kialakítás. Alsó és felső illesztési felülete ép, bekarcolt szerkesztési vonalakkal. Ugyanennek az ablakbélletnek még 4 darab töredéke található a vár udvarain.

d. m 45 sz 100 v 59

f. Éri István

i. a nagyvázsonyi várban, az északi palotaszárny fedetlen helyiségében

23. Mérműtöredék (18. kép)

a. Ablakmérmű töredéke. Közepén szabályos téglalap alakú lyuk, melyet négy oldalról, a kő mindkét felén homorú, íves kiemelkedésű keskeny felületsávok vesznek körül. A sávok ívnégyszöget alkotnak. Ezek a sávok adják a mérmű elsődleges szintjét. A sávok külső oldalán, hozzájuk képest másodlagos szinten vékonyabb íves lemezek vannak, melyek átmetszik egymást. Ezek a kisebb lemezek az elsődleges szint homorú oldalaiából indulnak ki. Az átmetsződések után a lemezek befejeződnek, két oldalukon rézsűsen futnak le, a két végződésük között pedig gúlaszerű megoldás látható. A másodlagos lemezek az ívnégyszög két szomszédos oldalán szimmetrikusan, a másik két oldalon aszimmetrikusan helyezkednek el, és itt kiválásuk nagysága is eltérő. Ez az egész kialakítás a mérmű két oldalán azonos. A mérmű elein négy ol-

dalon megtalálható az ablaküveg illesztési vájata. A faragvány élén az ívnégyszög legépebben megmaradt csúcsánál a profil felületével párhuzamos vájat található. Az ablak merevítő vasrúdjának vagy csapolásnak a vájata lehet. A kő mindkét oldalán kissé töredezett.

c. pannon homokkő

d. v 17; másodlagos v 11; befoglaló méret kb. 45 x 37,5

e. A nagyvázsonyi Kinizsi-vár barbakánjának déli köpenyfalába volt másodlagosan befalazva.

f. Éri István, 1958

i. a nagyvázsonyi vár kőtára

j. á. sz.: XIII. 25.; ltsz.: N 58.529

24. Mérműtöredék (19. kép)

a. Ablakmérmű külső ívének töredéke. Az ív külső felén kb. 9 cm vastagságú sáv fut végig, melyből a töredék két végénél két íves sáv válik ki, hogy később összefussanak ívháromszöget alkotva. Mindkét ív külső – tehát a háromszögon kívül eső – oldalán másodlagos szinten vékonyabb íves sávok találhatók. Ezek – mindkét helyen két-két ív – az elsődleges sáv enyhén homorú oldalából indulnak ki, majd találkoznak és metszik egymást. Az átmetsződés után befejeződnek, két oldalukon rézsűsen futnak le, két végük közt gúlaszerű megoldás látható. A két másodlagos ívpár kiválásának nagysága eltérő. Ez az egész kialakítás a faragvány másik oldalán is – szimmetrikusan – azonos, a két oldal a faragvány élén az ablaküveg illesztési vájátában találkozik. A mérmű épebb végén merevítő vasrúd vagy csapolás vájata található. A kő külső íve durván megmunkált illesztési felület, itt rakták az ablakbélletbe.

c. pannon homokkő

d. v 17; másodlagos v 11; befoglaló méret kb. 62,5 x 31,5

e. A nagyvázsonyi Kinizsi-vár barbakánjának déli köpenyfalába volt másodlagosan befalazva.

f. Éri István, 1958

i. a nagyvázsonyi vár kőtára

j. á. sz.: XIII. 23.; ltsz.: N 58.527

25. Mérműtöredék (20. kép)

a. A mindkét oldalán enyhén homorú részüvel kiemelkedő íves sáv egyik oldalán, oldalsó felületéből kiváló másodlagos, két íves sáv fut össze, háromszöget alkotva és átmetsződve egymáson, majd befejeződve. Végük két oldala rézsűsen fut le, közöttük gúlaszerű megoldás látható. Az elsődleges sáv domború oldalának egyik végénél az előbbi – homorú oldalon látható – megoldás ismétlődik, csak itt a másodlagos sávok egymáshoz igen közel indulnak, így az általuk zárt háromszög oldalai csak 1 cm hosszúságúak. Az elsődleges sáv másik vége kettéválik, és itt is megfigyelhető egy másodlagos, vékony sáv indításának töredéke. A kő szimmetrikus, két oldalát a faragvány élén az ablaküveg illesztési vájata köti össze. A vájat mellett két helyen is az üveget a vájat pereméhez szorító fémcsap lyuka látható. A kő egyik végén merevítő vasrúd vagy csapolás vájata található. A faragvány néhány helyen kis mértékben töredezett.

c. pannon homokkő

d. v 20,5; másodlagos v 16,5 ; befoglaló méretek kb. 50 x 27,5

e. A nagyvázsonyi Kinizsi-vár barbakánjának keleti, belső falvastagításába volt másodlagosan befalazva.

- f. Éri István, 1957
- g. OMvHF, 45.354. sz. (1955)
- i. a nagyvázsonyi vár kőtára
- j. á. sz.: I. 14; ltsz.: N 57.64.13

26. Mérműtöredék (21. kép)

a. Ablakmérmű külső ívének töredéke. A mérműnek csak az egyik oldala van meg, a másikat utólag lefaragták és a másodlagos felhasználásnál habarccsal kenték be. Az ív szélén kb. 3 cm vastag sáv, mely a töredék közepén kettéválk, s az egyik része befelé indul, köztük homorú rézsűs mezőt alkotva. Az ív belső – szintén homorú rézsűs – oldalából másodlagos, vékonyabb sávok indulnak a töredék két végéről, melyek háromszöget alkotva találkoznak, majd rézsűsen lefutnak, köztük gúlaszerű kialakítás látható. Alattuk mindkét ívnél végigfut az ablaküveg illesztési vájata, mely mellett két helyen az üveget rögzítő csapolási lyuk látható.

c. pannon homokkő

d. v 15; másodlagos v 10–11; befoglaló méretek kb. 42,5 × 28

e. A nagyvázsonyi Kinizsi-vár barbakánjának északi, belső falpillérébe volt másodlagosan befalazva.

f. Éri István, 1958

i. a nagyvázsonyi vár kőtára

j. á. sz.: XIV. 6.; ltsz.: N 58.530

27. Mérműtöredék (22. kép)

a. Ablakmérmű külső ívének töredéke, melyet a falba benyúló résszel együtt faragtak ki. A külső ív oldalsíkjaiból két 2,5 cm széles íves sáv indul, melyek ívháromszöget alkotva összefutnak. Ennek homorú rézsűs oldalai vannak, közepén háromszögű lyuk látható. A külső ív egyik végének rézsűs oldalából másodlagos vékony sáv indul. A mérmű szimmetrikus, tehát a faragvány másik oldalán ugyanez a megformálás látható. A két oldalt a faragvány élén az ablaküveg illesztési vájata kapcsolja össze. A kő falba eső részének oldalai illesztési felületnek vannak kiképezve, élei töröttek.

d. v 16; másodlagos v 14; befoglaló méretek kb. 61,5 × 45

e. A nagyvázsonyi Kinizsi-vár barbakánjának déli köpenyfalába volt másodlagosan befalazva.

f. Éri István 1958

i. a nagyvázsonyi vár kőtára

j. á. sz.: XIII. 9.; ltsz.: N 58.585

28. Nyíláskeret (30. kép)

a. A keret bal alsó részének töredéke. Homlokfelületén reneszánsz profil, ami a felület közepén merőlegesen befordul a nyílás felé. A profil a homloksáv után hátrametszésből induló kíma, majd enyhén visszasüllyesztett síkú tükör. A visszasüllyesztett mező jobb szélén, a sarkon félpálca, mely átfordul a szomszédos oldalra is. A pálca a sarok mindkét oldalán alul köríves lezárással végződik. A kő bal oldalán mintegy 5 cm széles, durván kidolgozott, a felületi síktól visszaugratott rész látható, mely csatlakozó faragványra vall. A jobb oldal simára faragott, a hátsó és alsó illesztési felületnek van kiképezve. A kő felső vége törött.

c. bryozoás (budai) márga

d. m 75 sz 28+5 v 8

e. a nagyvázsonyi vár udvarán lévő víztartó medencéből másodlagosan befalazva

f. Éri István

i. a nagyvázsonyi vár kőtára

j. ltsz.: (N58.466)

k. Éri 1958b, 129; Koppány T.: A Közép-Dunántúl reneszánsz építészete. *Ars Hungarica* 12. 1984/2, 4. ábra; Kiss A.: Veszprém és Komárom megyei reneszánsz emlékek. *MÉ* 7. 1959, 22.

29. Nyíláskeret (30. kép)

a. A keret bal alsó részének töredéke. Homloksíkján reneszánsz profil, ami a kő alsó harmadánál merőlegesen befordul a nyílás felé. A profil a homloksáv után hátrametszésből induló kíma, majd enyhén visszasüllyesztett síkú tükör. A kő bal oldalán mintegy 5 cm széles, durván kidolgozott, a felületi síktól visszaugratott rész látható, mely csatlakozó faragványra vall. A profilált felület bal szélén egymás felett a kő teljes magasságában egyenletesen elosztva öt négyzet alakú, kismélységű lyuk, tőlük jobbra a kő alsó szélénél, illetve közel a tetejéhez két csapolási lyuk. Az alsóban a vas csap megmaradt. A kő jobb oldala simára faragott, a hátsó és alsó oldala illesztési felület. Felső vége törött.

c. bryozoás (budai) márga

d. m 83,5 sz 24+5 v 17,5

f. Éri István, 1958

i. a nagyvázsonyi vár kőtára

j. ltsz.: N 58.600

30. Nyíláskeret (30. kép)

a. A keret jobb felső sarkának töredéke. Homlokoldalán reneszánsz profil, ami a kő szélén merőlegesen befordul a szárkő felé. A profil a homloksáv után hátrametszésből induló kíma, majd enyhén visszasüllyesztett síkú tükör. A kő jobb oldalán kb. 5 cm széles, durván kidolgozott, a felületi síktól visszaugratott rész látható, mely csatlakozó faragványra vall. Felső és hátsó oldala illesztési felület, bal vége törött. Alsó oldala a profil jobb szélétől 24 cm-re illesztési felületnek van kidolgozva, majd innen egy bekarcolt, a kő szélére merőleges vonallal elválasztva simára faragott felület. Az előbbi rész alá tették a keret jobb oldali szárkővét.

c. bryozoás (budai) márga

d. m 26 sz 47+5,5 v 14

f. Éri István

i. a nagyvázsonyi vár kőtára

31. Nyíláskeret (30. kép)

a. A keret valamelyik szárkővének töredéke. Homlokoldalán reneszánsz profil fut végig. A homloksáv után hátrametszésből induló kíma, majd enyhén visszasüllyesztett síkú tükör. A homloksáv oldalán kb. 5 cm széles, durván kidolgozott, a felületi síktól visszaugratott rész látható, mely csatlakozó faragványra vall. Ezzel szemben lévő oldala simára faragott, háta elnagyoltan kidolgozva. Alsó, felső végén törött, egyiken erősen ferdén. Szárkő voltára az utal, hogy megtalálható rajta a csatlakozó faragványra utaló fül. Ez a 30. számú faragványnál, ami

szemöldökkő, nincsen meg, illetve pont csak azon az oldalán, ami a szárkő felső vége. Emiatt, és a profil teljes méretbeli egyezése miatt – a homloksáv is azonos vastagságú – a két faragvány tartozhatott egy nyíláshoz.

c. bryozoás (budai) márga (?)

d. m 77,5 sz 24+5 v 18,5

f. Éri István

i. a nagyvázsonyi vár kőtára

32. Ajtószemöldök (28. kép)

a. Gyámos kialakítású, teljes egészében meglévő ajtószemöldök. Előoldalának tetején függőleges sáv húzódik végig, mely a kő két végén derékszögben befordul, a két gyám között rézsús sávval fordul át a szemöldök alsó felületére. A két gyámrész alulról íves, rézsús sávval indul,

az ív nem tesz ki negyedkörívet. Felettük háromszögű rész látható, melynek két másik oldalát a faragvány végein merőlegesen beforduló sáv széle alkotja. A háromszög oldalai rézsúsban futnak befelé, majd egy pontban találkoznak. A két háromszögnek a faragvány közepe felé eső sarkán kis háromszögű átmenet látható. A szemöldök két végének alja illesztési felületnek van kialakítva, két oldala, illetve teteje elnagyolt kidolgozású. Hátoldala a kőtárban való bemutatása miatt nem hozzáférhető.

c. pannon homokkő (?)

d. m 30 h 142 v 24

e. A nagyvázsonyi Kinizsi-vár barbakánjának déli köpenyfalába volt másodlagosan befalazva.

f. Éri István, 1958

i. a nagyvázsonyi vár kőtára

j. á. sz.: XIII. 27.; ltsz.: N 58.547

RÖVIDÍTÉSEK

Intézmények:

LDMM	Veszprémi Laczkó Dezső Múzeum, Műemléki Adattár
LDMR	Veszprémi Laczkó Dezső Múzeum, Régészeti Adattár
MNMTK	Magyar Nemzeti Múzeum, Történelmi Képcsarnok
OL	Magyar Országos Levéltár
OL, AP	Magyar Országos Levéltár, Acta Paulinorum
OMvHF	Országos Műemlékvédelmi Hivatal, Fotótár
OMvHK	Országos Műemlékvédelmi Hivatal, Könyvtár
OMvHT	Országos Műemlékvédelmi Hivatal, Tervtár
OSZKK	Országos Széchényi Könyvtár, Kézirattár

Évkönyvek, folyóiratok, sorozatok:

AÉ	Archaeológiai Értesítő
BSZ	Balatoni Szemle
DAP	Documenta Artis Paulinorum I–III. Budapest, 1975, 1976, 1978
EL	Egyházművészeti Lap
ÉE	Építés-Építészettudomány
FA	Folia Archaeologica
GYTRF	Győri Történelmi és Régészeti Füzetek
HK	Hadtörténelmi Közlemények
LH	Lapidarium Hungaricum
MÉ	Művészettörténeti Értesítő
MM	Magyar Műemlékvédelem
MRT2	Magyarország Régészeti Topográfiája 2., Veszprém megye régészeti topográfiája, A veszprémi járás. Budapest 1969
Mv	Műemlékvédelem
Te	Technika
Tu	Turul
VMMK	Veszprém megyei múzeumok közleményei

Önálló publikációk:

Ádám 1883 Ádám Iván: Pálosaink építészeti emlékei. EL 4. 1883, 65–78, 97–107, 138–148, 180–184, 213–219, 235–242, 289–295.
Baranyai 1957 Baranyai Béláné: Adatok a XVIII. sz-i márianosztrai pálos művészethez. MÉ 6. 1957, 65–76.

Bátorfi 1878 Bátorfi Lajos: Adatok Zalamegye történetéhez V. Nagy-Kanizsa 1878, 73–126.

Békefi 1907 Békefi Remig: A Balaton környékének egyházai és várai a középkorban. Budapest 1907

Bogyay 1943 Bogyay Tamás: Elpusztult és átépített középkori templomok a Balaton vidékén, A karmacsi régi plébánia-templom. BSZ 2. 1943, 443–446.

Csánki 1897 Csánki Dezső: Magyarország történeti földrajza a Hunyadiak korában III. Budapest 1897

Császár 1983 Császár László: Megfigyelések a késő gótikus boltozatszerkesztés egyes eljárásairól. ÉÉ 15. 1983, 41–53.

Császár 1987–88 Császár László: Késő gótikus boltozattípusok Közép-Európában I. ÉÉ 19. 1987–88, 93–168.

Dümmerling 1941 Dümmerling Ödön: A Ferencesrend középkori csúcsíves stílus építészetének emlékei Magyarországon. Te 22. 1941, 372–76, 386–93.

Entz 1953 Entz Géza: Középkori végrendeletek művészi vonatkozásai. MÉ 2. 1953, 171–175.

Éri 1958a Éri István: Beszámoló a nagyvázsonyi Kinizsi-vár helyreállításáról. Mv 2. 1958, 2–22.

Éri 1958b Éri István: Reneszánsz dombormű töredékek a nagyvázsonyi Kinizsi-várból. MÉ 7. 1958, 124–133.

Éri 1959a Éri István: Nagyvázsóny. Budapest 1959

Éri 1959b Éri István: Gótikus agyagnegatívok a nagyvázsónyi Kinizsi-várból. FA 11. 1959, 141–149.

Éri 1959–60 Éri István: A nagyvázsónyi pálos-kolostor leletei. MM II. 1959–60, 85–94.

Éri 1961 Éri István: Beszámoló a nagyvázsónyi pálos-kolostor helyreállításáról. Mv 5. 1961, 1–15.

Fényes 1836 Fényes Elek: Magyar Országának, s a hozzá kapcsolt tartományoknak mostani állapota statisztikai és geographiai tekintetben. I. Pest 1836

Genthon 1959 Genthon István: Magyarország művészeti emlékei. I. Budapest 1959

Guzsik-Fehérváry 1980 Guzsik Tamás-Fehérváry Rudolf: A pálosrend építészeti emlékei a középkori Magyarországon. I. Budapest 1980

Guzsik 1983 Guzsik Tamás: Későgótikus „pálos” műhelyek Magyarországon. ÉÉ 15. 1983, 199–217.

Hungler 1986 Hungler József: A török kori Veszprém. Veszprém 1986

Ila-Kovacsics 1964 Ila Bálint-Kovacsics József: Veszprém megye helytörténeti lexikona I. Budapest, 1964

Karácsonyi 1924 Karácsonyi János: Szent Ferencz rendjének története Magyarországon 1711-ig II. Budapest 1924

Kisbán 1938 Kisbán Emil: A magyar pálosrend története I. Budapest 1938

Koppány 1961–62 Koppány Tibor: A nagyvázsónyi pálos kolostor romjainak konzerválása. MM III. 1961–62, 103–109.

Koppány 1964 Koppány Tibor: Későgótikus építészeti emlékek a Balatonfelvidéken. VMMK II. Veszprém 1964, 189–198.
 Kozák 1962 Kozák Károly: A zalaszántói templom feltárása és környékének középkori története. AÉ 89. 1962, 220–237.
 Lukcsics 1934 Lukcsics Pál: Kinizsiné Magyar Benigna örökösei. Tu 48. 1934, 66–75.
 Molnár 1965 Molnár István: Emlékezés Ádám Ivánra. VMMK IV. Veszprém 1965, 5–20.
 Molnár 1972 Molnár István: A magyarországi pálosok „Zöld kódex”-ének Veszprém megyei regesztái. VMMK XI. Veszprém 1972, 301–312.
 Nagy 1910 Nagy Géza: Hadtörténelmi ereklyék a Magyar Nemzeti Múzeumban. HK 11. 1910, 223–243, 588–598.
 Németh 1901 Németh Gábor: Adatok Nagy-Vázsony történetéből. Veszprém 1901
 Oláh 1834 Oláh János: Balatonmellyéki tudósítások, barátságos levelekben. Tudományos Gyűjtemény III. 1834, 51–96.
 Rómer 1860 Rómer Flóris: A Bakony. Győr 1860
 Rupp 1870 Rupp Jakab: Magyarország helyrajzi története I. Pest, 1870
 Tóth 1990 Tóth Sándor: A Keszthelyi Balatoni Múzeum középkori kőtára. Zalai Múzeum 2. Zalaegerszeg 1990, 147–187.
 Török 1977 Török József: A magyar pálosrend liturgiájának forrásai, kialakulása és főbb sajátosságai. Budapest 1977
 Zsiray-Pusztai 1967 Zsiray L.-Pusztai I.: A Mária-Magdolnáról nevezett salföldi pálos kolostor. VMMK VI. Veszprém 1967, 247–258.


A katalógusban előforduló rövidítések:

á. sz.	ásatási szám
h.	hossz
k.	kép
ltsz.	leltári szám
m.	magasság
sz.	szélesség
v.	vastagság

Egyéb rövidítések:

á.	ábra
cm	centiméter
it.	irattartó
kd.	a nagyvázsonyi kolostor ásatási dokumentációja
t.	tábla
vd.	a nagyvázsonyi vár ásatási dokumentációja

A rajzoknál felhasznált jelölések:

	törés
----	kiegészítés
-.-.-.-	bekarcolt szerkesztési vonal
.....	nézetben takart körvonal

JEGYZETEK

* Ez a tanulmány eredetileg szakdolgozatnak készült az ELTE Művészettörténet Tanszékén az 1994-es tavaszi félévben, Tóth Sándor tanár úrhoz, akinek szeretnék köszönetet mondani tanácsaiért és türelméért.

** Takács Imre: Egy 13. századi kút töredékei a pilisi ciszterci monostorból. MÉ XLI. 1992, 1.

1 Oláh 1834, 82; közli még Bátorfi 1878, 109.

2 Fényes 1836, 437.

3 Rómer egyik útijegyzőkönyvében megemlíti Nagyvázsónynál, hogy az uradalmi tisztartó „Pribék megengedé, meg árendálta a klastrom fundusát – a templom lerombolását”. OMvHK, Rómer jegyzőkönyvek VI. k. 34.

4 Rómer 1860, 179.

5 Az alaprajz közé: Éri 1961, 2, 2. ábra. Sajnos a rajz őrzési helye itt nincs feltüntetve, és a cikkbeli fénykép olyan kicsi, hogy a feliratokat és számokat nem lehet kivenni. Az OMvH Könyvtárában őrzött Rómer jegyzőkönyvek és hagyaték között, illetve az OSZK Kézirattárának Rómer-anyagában a rajzot nem találtam. Minden bizonnyal egyébként ez az az alaprajz, melyet Rómer meg is említ: „Az elég terjedelmes klastrom alaprajzát némileg elkészítém a még fennmaradt falak alapjaiból.” Rómer 1860, 179.

6 OMvHK, Rómer jegyzőkönyvek VI. 90–91. (Elég vázlatos ábrázolások)

7 OMvHK, Rómer hagyaték XVII. csomag, 413/53.

8 LDMM, ltsz.: 9930. A rajzok Rómer vázlatainak ismeretében nem jelentősek.

9 Ádám 1883

10 LDMM, 11034, 11035, 11036. szám. A rajzokon 1880-as évszám látható.

– Rekonstruált alaprajz a még fennálló részek jelölésével. A templomnál a szentélybe és a hajóba is keresztboltozatot szerkeszt. Az alaprajzban több pontatlanság található, melyek az 1959–60-as feltárás ismeretei nélkül is észrevehetőek.

– A szentély támpilléreinek négy párkányprofilja. A főpárkány kivételével mindegyik profil bizonyos tagozatokban pontatlan.

– A templomhajó falpillérének keresztmetszete. Egy rajzban mutatja az egyenes, ill. sarokszakasz előtt álló pillért.

– A szentély in situ ablakbélletének profilja.

– Egyszerű, körteágos borda profilja. Elképzelhető, ahogyan a támpillérpárkányoknál is, hogy a magasban lévő bordaindítá-

sok profilját egyszerűen félrenézte. Azt, hogy a lerajzolt profilt in situ bordáról vette, az mutatja, hogy a rajzon a bordatövet falba építve jelöli. Természetesen mindez csak feltételezés, lehet, hogy Ádám közelről is látott ilyen bordát a kolostornál.

– Diadalívpillér profiljának keresztmetszete és nézeti képe a diadalív lábazati profiljával. Megjegyzendő, hogy a keresztmetszet és a nézeti rajz egy ponton eltér. Előbbin a profil egy nagyméretű körtetaggal indul, a nézeti rajzon ez hengertagra és lemezre különül el.

– Távlati rajz, a templom délkeletről.

– Távlati rajz, a templom délről (OMvHT 28177. szám) A szentélyben, ill. a hajóban egy-egy gödörszerű bemélyedés látható, ami Kinizsi, ill. Horváth sírjának nyoma. A rajzok egy része közölve Molnár 1965, 14.

11 MNMTK, T 8865. Az 1891-es évszám ki van radirozva a rajzon, de még kivehető. Telepyt persze inkább a rom festőisége érdekelt. Ez már Rómert is megragadta, amit a 7. jegyzetben említett rajzán figyelhetünk meg. Ezen a képen – az épület precíz megjelenítése mellett – a környezetével egybeolvadt rom vadregényes hangulatának bemutatására is törekedett.

12 Németh 1901, 32–50.

13 Békefi 1907, 237–243.

14 Minderről a nagyvázsonyi római katolikus plébánia Historia Domusában olvashatunk (34, 138, 174.) Utóbbi lapon vázlat látható a templomról, bejelölve a két sír, ill. az, hogy a márványtöredékek honnan kerültek elő.

15 OMvHT 3820–3824.

16 Az, hogy a kolostor többi szárnyáról és a templom délnyugati részéről nem készített felmérést, arra utalhat, hogy ezek a részek ekkor már teljesen föld alatt voltak. A templomhajóba és a szentélybe olyan hálóboltozatot szerkeszt ki, amely a nagyvázsonyi Szent István-templomban ma is látható. Ez nem véletlen, hiszen Weszelowsky ugyanekkor a Szent István-templomot is felméri (mint az a vázlatain látható dátumokból kiderül, a két épülettel egyazon napon is foglalkozott). Ezt a boltozatrekonstrukciót veszik át azóta is a kolostorról publikáló kutatók.

A sekrestyeátjáró és a kerengő közös falán lévő fülkét a későbbiekben elfalazott nyílásnak jelöli. A kis kápolna szentélyzáródását egyenesnek rajzolja meg, és a bal oldali saroknál a befordulást is, mint még fennálló falat jelöli. Ez egyébként ugyanúgy Ádám alaprajzán is megfigyelhető (l. 10. jegyzet). A kápolnaszentély külsején mindkét oldalon lábazati párkányt jelöl.

17 A keresztmetszeten és a keleti homlokzat ábrázolásán jól látható a szentély egyik támpillérének a kiromlása, melyről a későbbiekben még lesz szó. A felméréseken kisebb pontatlanságok megfigyelhetők, amik leginkább a magassági viszonyoknak tudhatók be. A támpillérek zárópárkányán pálcát helyett itt keskeny részsű látható, a szentély főpárkányának profilja sem egészen ilyen kialakítású, a lőrésüket pedig *Weszelowsky* közvetlenül a főpárkány alá helyezi, holott közöttük még törtkő-sor van. A diadalívpillér lábazata ekkor még megvan. A tőle balra eső sarokpillér alsó része viszont nincs jelölve, holott az még ma is eredeti helyén áll.

18 *Éri* 1961, 14, 3. jegyzet. Erről a munkáról az OMvH Tervtárában semmiféle dokumentációt nem találtam.

19 *Éri* 1958a, 5, 11.

20 A kolostor történetére vonatkozó ismereteket még a feltárás előtt közölte: *Éri* 1959a, 46–52, a 67–68. oldalon részletes bibliográfia. A feltárással kapcsolatos publikációk: *Éri* 1961, *Éri* 1959–60; Műemléki szempontból: *Koppány* 1961–62; A várból előkerült, de a kolostorhoz köthető leletanyagról: *Éri* 1958b.; *Éri* 1959b.

21 *Koppány* 1964; *Guzsik* 1983. A két cikkre az utolsó fejezetben térek ki.

22 OL, DL 18822. Az oklevelet teljes terjedelmében közli *Békefi* 1907, 237, 23. jegyzet. *Éri* István az oklevél keltezését májusra teszi: *Éri* 1961, 3. Mátyásnak az oklevelet jóváhagyó okirata: OL, DL 18824.

23 Kinizsi Mátyástól 1472. augusztus 22-i adománylevelében kapja meg az utód nélkül meghalt Vezsenyi László főlovászmester birtokait, többek között a vázsonyi várat és a falut is. Előzőleg már 1472. május 20-án kölcsönös örökösödési szerződést kötött Magyar Balázssal, aki ekkor fiává fogadta Kinizsit. (*Lukcsics* 1934, 66–67.)

24 Az oklevél regesztája: Monumenta Romana Episcopatus Vesprimiensis III. Budapest 1902, 277. Megtalálható még: Történelmi Tár. Budapest 1899, 248.

25 *Békefi* 1907, 238, 1. jegyzet.

26 *Éri* 1961, 3.

27 A Mindenszentek-titulus említése 1425-ből: Hazai Okmánytár IV. Győr 1867, 283, ill. 1502-ből: *Entz Géza* 1953, 173–174.

28 Bár csábítónak kínálkozik az a megoldás, hogy az oklevelet a kolostorra vonatkoztassuk, olyan alapon, hogy a parochiális szót tollhibának tartjuk, kis túlzással akár a Szent Mihály-patrocíniumot is tarthatnánk félreírásnak. Figyelmet érdemel ugyanakkor az, hogy a kolostorhoz köthető leletanyagban több olyan tárgy fordul elő, mely a kolostor búcsújáróhely voltára utalhat. L.: *Éri* 1959–60, 90, 91, 20. szám, illetve *Éri* 1959b, 148–149.

29 OL, DL 19562, az oklevél nagy részét közli *Németh* 1901, 39–42.

30 A ma már Nagyvázsónnyal teljesen egybeépült, tőle délnyugatra fekvő Nemesleányfalu a középkorban különálló település volt. (MRT 2, 139.)

31 *Éri* 1961, 4; *Éri* 1959–60, 88.

32 A sírok tájolása megegyezik a kolostortemplomével, aminek a magyarázatát a terepadoottságokban kereshetjük. Az északkelet felé lejtő domboldal miatt valószínűleg a korábbi templom tájolása is hasonló volt, s a temetkezésnél már ezekhez igazodtak. Nem véletlen, hogy a kolostor mellett, tőle délkeletre fekvő – ma használatos – nagyvázsónyi temetőben, amely még ugyanezen a domboldalon található, szintén ilyen irányú a sírok tájolása.

33 MRT 2, 140.

34 A domboldal miatt a kolostor legmagasabban, illetve legalacsonyabban fekvő padlószintje között 1,5 m szintkülönbség van. A kolostortól kb. 250 m-re északra pedig már sík területre, a vázsonyi Séd mellé építhetkeztek volna.

35 *Karácsonyi* 1924, 192.

36 *Rupp* 1870, 345–348. A kolostor birtokairól még: *Csánki* 1897, 290; *Kisbán* 1938, 128–129, 160, 185, 67. jegyzet; *Molnár* 1972, 307–308; DAP 3. füzet, 201–211.

37 OL, AP fasc. 570, no. 7, fol. 2. Közölve: DAP 3. füzet, 203, 1228. szám

38 OL, AP fasc. 570, no. 8, fol. 3. Közölve: Egyháztörténelmi emlékek a magyarországi hitújítás korából. V. Budapest 1912, 60–61.

39 OL, AP fasc. 570, fol. 4–5. Közölve: DAP 3. füzet, 204, 1231. szám

40 OL, AP fasc. 570, no. 12, fol. 9. A kolostor robbantásának különböző régészeti, illetve máig is észrevehető nyomait *Éri* István és Szakál Ernő fedezte fel: *Éri* 1961, 8.

41 Veszprém török általi elfoglalására l. *Hungler* 1986, 50, 54. Meg kell jegyezni, hogy Veszprémet a török kétszer foglalta el, másodszor 1593-ban. Az 1613-as jegyzőkönyvben arra vonatkozóan nincs semmiféle utalás, hogy Veszprém hányadik török általi elfoglalásáról van szó.

42 *Éri* 1958a, 11.

43 OL, AP fasc. 571, no. 5, fol. 3. Közölve: Egyháztörténelmi emlékek a magyarországi hitújítás korából. V. Budapest 1912, 216–219.

44 *Rupp* 1870, I. 348.

45 1648. július 24-én meghal Horváth Mátyás, a család utolsó örököse. III. Ferdinánd 1649. december 18-i adománylevelében a vázsonyi várat és tartozékait Zichy István győri kapitányának és étekgő mesterének adja. L. *Lukcsics* 1934, 73.

46 OL, AP fasc. 572, no. 46, fol. 18–19.

47 OL, AP fasc. 264, no. 13, fol. 17–20.

48 OL, DL 19562. Megtalálható: *Németh* 1901, 41.

49 Ezt az adatot *Rupp* Jakab közli először. (*Rupp* 1870, 346.) Az általa megadott oklevélben azonban – ami Kinizsi 1492-es végrendelete – erről nincs szó. *Éri* 1961, 5. említi azzal, hogy az összeget Kinizsi építkezésre hagyta a pálosoknak. Mindezt Ulászló 1493-as, a végrendeletet megerősítő oklevelében sem találjuk. Kinizsi végrendelete: OL, DL 82047. Ulászló megerősítése: OL, DL 82050.

50 OL, AP fasc. 572, no. 46, fol. 18–19.

51 *Éri* 1959–60, 92, 4. jegyzet. Hogy a szerző ezt az adatot honnan vette, már nem emlékezett rá.

52 *Oláh* 1834, 82–83.: Kinizsi és Horváth Márk sírja „...az omladékok alá lévén temetve, sokáig sértetlen maradt, míg nem ez előtt 30–35 esztendővel, némelly kints kereső bohók, kik ott is szeretnének valamit találni, mit hova nem tettek, ezen hősök nyugvó helyét feldúlták, tetemeiket kihányták. Kinizsinek tetemei egy réz drótból kötött mesterséges pántzél ingben valának, mellette vala sok vért ontott kardja is.” Hogy Oláh a kirablás idejére nézve tévedett, l. *Nagy* 1910, 233–234. Kinizsi és Horváth sírköveire és azok történeteire l. *Rómer Flóris*: Kinizsi Pál sírköve. In: GyTRF 1863, 56–57; *Rómer Flóris*: Kamicházi Horváth Márk Horvát- és Dalmátországi bán stb. másképp uzdolyai Myslenovith Márk sírköve Nagyvázsónnyban. In: GyTRF 1865, 213–222; *Möller István*: A Hunyadi síremlék anyaga és kivitele. In: Magyarország Műemlékei I. Budapest 1929, 71–72; *Darnay Kálmán*: Kaszinózó táblabírók. II. Budapest 1929, 20–21; *Békefi* 1907, 239–243; MRT 2, 137.

53 DAP 2. füzet, 191–192.

54 OL, S86-25-42/3. A rajz a nagyvázsónyi kolostor birtokait ábrázoló térképen található. Ez az első ismert ábrázolása a kolostornak. A romot észak felől mutatja: látszik a szentély három támpillére, közöttük fent két lőrés. A templom délnyugati főhomlokzata még teljes magasságban áll, rajta egy négyzetes ablaknyílás. A kolostor falai az első szintig állnak, az északi szárnyon két nyílás – talán a sekrestye és a kápolna kiromlott apszisnyílásai – láthatók. A rajz elég elnagyolt, részletek megfigyelésekre nem alkalmas. Közli: *Ila-Kovacsics* 1964, 395.

55 *Éri* 1961, 10. A kolostorhoz tartozó halastó gátjáról l. MRT 2, Budapest 1968, 137, 33/8. szám. Az alaprajz: 36. ábra.

56 L. 32. jegyzet

57 *Guzsik-Fehérvári* 1980, 21. Az egyszerűség kedvéért a továbbiakban az égtájak szerinti meghatározásokat úgy adom meg, mintha a templom pontosan keletelve lenne.

58 A hajó és a szentély találkozásánál lévő déli támpillérnél a pillér és a szentély fala által alkotott külső falsarokban, hozzá utólagosan épített négyzetes alapozást találtak, ami az ásató szerint a hajó és a szentély csatlakozásánál kialakult vékony fal vastagítására szolgált. *Éri* 1961, 10.

59 A főbejárat szintjének kialakításáról l. *Éri* 1961, 10–11.

60 LDMR, 1959-es ásatási napló, március 31. A köríves alapozások valószínűleg a falpillérek alapjai lehettek, de, hogy a téglalap alakú, mely a külső támpillérhez képest nyugat felé egy kicsit el van tolva, mi célt szolgálhatott, nincs magyarázat, hisz oltáralapozásokat nem szoktak bekötni a falba.

61 Már volt róla szó, hogy a kolostor építéséhez a követ a Leányfalu felé eső egyik úton hordták (II. fejezet, 27. jegyzet). Az itt található kőbányából fejtették ki a követ a kolostor 1959–60-as helyreállításakor is (Éri 1961, 14, 8. jegyzet). Ez természetesen csak a törtkőre vonatkozik. A faragott kövek anyagára és származási helyére még kitérek.

62 Éri 1961. cikkének 1. oldalán közölt alaprajzon és a feltárás során készült alaprajzokon ezzel a támpillérrel szemben pont az ajtó van. Így az e helyen jelölt ajtótól balra eső falpillér a déli fal két támpillére közé esne. Ez hívta fel a figyelmemet az alaprajzon lévő ajtók helyének elrajzolására, ami valójában a diadalívpillértől 3,5 m-re kezdődik (Weszelowsky felmérésén helyesen van jelölve).

63 L. Weszelowsky Béla felmérését (OMvHT, 3821. szám), illetve a Katalógus 21. számát.

64 A lábazat ma sajnos nem figyelhető meg, mivel méteres törmelék réteg fedí. Fényképet közli Éri 1961, 8, valamint az OMvH fotótárában 39.192 (ltsz. 13.974), 39.191 (ltsz. 13.973) és 50.734 (ltsz. 50.362) negatív számú fényképek. A párhuzamokhoz: Nagy Zoltán: János barát és Kőfaragó György Mátyás király és Báthori István erdélyi vajda építései. Szépművészet V. 1944, 224.

65 Éri 1961, 9.

66 Felmérését l. Weszelowsky Bélánál az in situ ablakkönyöklével együtt jelölve (OMvHT, 3821. szám). Itt jegyzem meg, hogy az épületen lévő faragott tagozatokat a feltárás és helyreállítás során nem mérték fel, bár a falmaradványok teljesen be voltak állványozva. A magasban lévő tagozatok profiljainak így ma csak összetevő elemeit lehet megadni, méretüket nem.

67 Ilyen megoldást találunk a visegrádi palota kerengőjének konzolain (LH2, Budapest 1990, 380–381, 389. ábra). Amíg itt azonban az átmetsződések valóban megfelelnek a lemezek síkjainak, Nagyvázszyban a kőfaragó már valószínűleg nem tudta, hogy miből alakult ki ez az elem, így a részsík síkjainak folytatását már nem találjuk az összemetsződés után.

68 L. a Katalógus 18. számát.

69 A Weszelowsky felmérésén (keresztmetszet, keleti homlokzat 3820. szám, hosszsmetszet 3821. szám) látható profil biztosan nem felel meg a valóságnak.

70 A profilozás nem vehető ki tisztán.

71 A kolostor kútja az épülettől északkeleti irányba, kb. 50 m-re található. A kutat 1900 körül már egyszerű kitisztították. A kolostor feltárásakor bebizonyosodott, hogy a kút egyidős az épülettel (Éri 1961, 2.).

72 Az ásatás során a bejárat helyét már nem találták meg. Két lehetőség adódik. A kolostor bejárata vagy közvetlenül az itt található helyiségbe nyílt, vagy ami valószínűbb, a mellette levő kerengőszakaszba, hisz az a templom nyugati végénél kicsit tovább nyúlik. Erre az utóbbi megoldásra analógiákat is találunk (Salföld: Zsiray–Pusztai 1967, 248, 2. ábra és Sátoraljaúj hely: Guzsi 1980, 20.).

73 Éri 1961, 8.

74 A „fogadótermet” a későbbiekben kibővítették, oly módon, hogy a tőle északra eső helyiséggel közös falát észak felé kb. 2 m-rel odább építették (Éri 1961, 6.).

75 A salföldi pálos kolostornál ezt az épület nyugati szárnyából kiugró építményt szintén megtaláljuk (Zsiray–Pusztai 1967, 248.).

76 Az átjárón keresztül lehetett a kolostorból a kutat megközelíteni. Valószínűleg az átjáróból nyílt ajtó a konyhába, és logikusnak tűnik, hogy a refektóriumnak is volt innen bejárata.

77 Éri 1961, 9.

78 A záródás feltárt alapozásának fotóját l. LDMR, kd., LIX. tábla, 118. fénykép. A szentélyzáródás két falának íves vonala helyett az ásatások készült felméréseken egyenes falszakaszokat jelöltek (Éri 1961, 1.). A szentélyzáródás műemléki kiegészítések viszont az eredeti íves falakat állították helyre. A záródás falsarkai közt lévő szögek nagyságát – mindezek miatt is –

ma már nehéz megállapítani. Annyi bizonyos, hogy – a domborúságot most figyelmen kívül hagyva – nem a szabályos nyolcszög öt oldalával zárul a szentély, hanem meg van nyújtva, amiből az következik, hogy a hajóhoz közelebb eső falsarokpár szöge nagyobb, mint 135°, a távolabb eső falsarokpár pedig ennél kisebb. Persze számításba kell venni az íves falszakaszok miatti torzulást is. Az OMvH Tervtárában lévő 30468 számú alaprajz, és a helyszíni mérések alapján a szögeket páronként kb. 145° és 125°-ban lehet meghatározni.

A szentélyfejt feltárásánál az alapozás aláig leástak, s az teljesen 15. századnak bizonyult. A szentély külsején eredetileg lábazati párkány húzódott végig, amire nemcsak a már említett Weszelowsky-féle alaprajz utal, hanem az 1959-es ásatási napló május 15-i bejegyzése is, mely szerint a kápolna záradékán faragott lábazat volt. A napló profilt nem jelöl meg.

79 A jobboldali fülke teljesen ép volt, a baloldali szegmensívet kiegészítették. Az oltárokat utólagosan építették be a fülkébe. Az 1959-es ásatási napló május 15-i beírása szerint az eredeti padlószintet a kápolnában később 20 cm-rel megemelték, és a mellékkoltárokat erre építették rá. Hogy a falifülkék eredetileg mire szolgáltak, nem tudni, mindenesetre a mellékkoltárak felállításánál hasznosak voltak, hisz így az oltárok nem nyúltak a diadalívpillérnél beljebb, s nem foglaltak el még több helyet az amúgy is kis térből.

80 A márianosztrai pálos kolostornál (Baranyai 1957, 68, 3. ábra) és ferences kolostoroknál is megfigyelhető a kolostorépület keleti szárnyában lévő szentélyfejével a falsík elé kiugró kis kápolna (Pozsony: Entz Géza: Gótikus építészet Magyarországon. Budapest 1974; Visegrád: Buzás Gergely–Laszlovszky József–Papp Szilárd–Szekér György–Szóke Mátyás: A visegrádi ferences kolostor. In: Koldulórendi építészet a középkori Magyarországon. Szerk. Haris Andrea. Budapest 1994, 285, 2.b ábra; 290, 9. ábra. Marosvásárhely: Dümmerling 1941, 386, 11. ábra). Kialakítását talán liturgikus szokások magyarázhatják. Török 1977-ben Gyertyaszentelő Boldogasszony ünnepével kapcsolatban említi, hogy „A pálosok egy mellékkápolnába vonulnak egyenesen, ahol az új tűz, majd a gyertyák megáldása történik.” (98.) Más helyen azt írja, hogy a novícius elbírálása a kápolnában vagy a templomban történik (168.). Hogy itt milyen kápolnákról van szó, nem tudni. Az egyházi, ezen belül a szerzetesi liturgiák nem nagyon vannak feldolgozva Magyarországon. A liturgiának az építészetre való hatásával pedig alig foglalkozott valaki.

Buzás Gergely hívta fel a figyelmemet arra, hogy ezekben a kápolnában esetleg a káptalantermet kell keresni. A káptalanterem valóban a kolostorok keleti szárnyában szoktak elhelyezkedni, és a nagyvázszyi kolostor esetében a keleti szárnyban ez az az egy helyiség, ami betölthette ezt a funkciót. A tőle északra lévő, Éri által raktárnak definiált tér kialakítása nem káptalanteremre utal. A kápolna ilyen funkciójára mutatthat a hajó két fülkéje, amennyiben ezek ülfülkék lettek volna, bár ennek semmi nyoma sincsen.

81 Éri 1961, 9. A lépcsőn a szerzetesek a valószínűleg az emeleten helyet kapó dormitóriumból az éjszakai imádságra gyorsan a templomba juthattak.

82 Éri 1961, 6. A szerző itt részletesen ismerteti feltevéseinek indokait.

83 LDMR, a kolostor 1960-as ásatási naplója. Az építmény funkciójára vonatkozóan nincsenek biztos támpontok. Kézenfekvőnek tűnne, hogy haranglábról vagy harangtoronyról van szó, ehhez azonban az alapozás túl masszív, s akkor miért építettek volna később a szentély mellé egy újabb tornyot. Ha a szentély melletti torony korábbi, akkor ugyanez áll fordítva. Az építmény talán inkább a kolostor védelmi funkciójával függhet össze.

84 Miután a szentély in situ bordáit nem mérték fel, a várban lévő faragványokkal való egyezésük elméletileg nem biztos. Gyakorlatilag azonban az, hogy a várból előkerült négy típusú borda közül ez az egyetlen, melynek profilja – a méreteket nem ismerve – azonos a szentélyben levőkével, és a szentély indításának fényképein mért arányok ezt a feltevést igazolják.

85 Az indításon a két szélső borda közti szög kb. 155°, a szentélyzáradék falsarkainak szöge pedig 135°-os. Figyelembe véve az esetleges faragási, ill. a mérési pontatlanságokat – amire

egyébként a bekarcolt, de a bordák tengelyeivel nem teljesen megfelelő szerkesztési vonalak is utalhatnak – a két szög közti eltérés még mindig elég nagy, ami a faragvány egyenes falszakaszon való elhelyezését támasztja alá. A töredéket megfigyelve úgy tűnik, hogy a bordák itt nem metszhetik át egymást, inkább egy pontba futnak össze. Megjegyzendő azonban, hogy a szentély in situ falsarokindításainál tulajdonképpen nem a bordák metsződnek át, csak egyes tagozataik, élük, s az átmetsződések sincsenek nagyon a falsíkhöz képest a térbe helyezve, hisz a falba épített köveknek vannak kifaragva.

86 Az ismert csomópont alaprajzi vetületéből származó alak felső részénél a középső és a bal oldali szárának megfelelő két borda alulról érkezik, a másik kettő pedig tovább felfelé indul. A szerkesztett rajznál pedig csak egy borda érkezik alulról (amelyik a faltól indul), a többi három a csomóponttól megy felfelé. Megjegyzendő, hogy Weszelowsky ezt a faragványt még nem ismerhette, hisz az a vár falából került elő annak feltárása-kor.

87 Egy keresztboltozatnál bonyolultabb boltozat kiszerkesztéséhez indítások – melyekből többféle rendszer kifejlődhet –, és egy csomópont ismerete nem elégséges, így a nagyvázsonyi kolostor templomszentélyének boltozatát a fennmaradt maradványok alapján nem lehet biztosan rekonstruálni.

88 LDMR, 1959-es ásatási napló április 1-jei bejegyzés.

89 Bár a kérdésre nézve nem bizonyító erejű, de érdekes, hogy az 5. és 8. számú bordáknál a tő felső része egyszerű nyeregű kialakítású, a 3. és 6. számú bordáknál pedig ez a nyeregű egy vájattal csatlakozik a tőhöz.

90 Magyarországon a siklósi várkápolna szentélyében találhatunk ehhez talán némileg hasonló megoldást (Genthon 1959, 262. kép).

91 Egy korabeli fényképen (készítési ideje ismeretlen) a diadalívpillér még kb. két embermagasságnyira áll (LDMR, kd. IX. tábla, 17. kép).

92 Hogy a szentély alapozása a felmenő falnál szélesebb, azt az alatta talált sírok kibontásánál készült fényképen tudtam megfigyelni.

93 Ha csak a nyílás szélességét nézzük, az ablak két oldalán lévő bélletmélységet leszámítva 110 cm marad. Ebből még levonva egy ablakosztó szélességét inkább kétosztatú ablakot képzelhetünk el.

94 Ezen a faragványon nincs szám, tehát az előkerülési helye nem ismert. Felmerülhet, hogy esetleg a vár kápolnájából származik, melynek a felmenő falai szintén kb. 1 m vastagok. A kápolna északi fala egy darabon – a diadalívpillér mellett – megmaradt. Ebben volt látható a diadalívtól nyugatra eső első ablak egyik béllete, mely rézsús, kifelé szűkülő kialakítású, és törtkőből készült, rajta az épen maradt vakolattal (LDMR, vd., 19. it., XCIV. tábla, 185. kép).

Itt említem meg, hogy a diadalívpillér és a kápolna fala által alkotott sarokban „... felfedezhető a kápolna boltozatának néhány megmaradt köve, mely anyagában egyezik a pince boltozatának köveivel. Ez hiteltérdemlően bizonyítja, hogy a kápolna tere boltozattal (donga?) volt fedve.” (LDMR, vd., 19. it., „Az 1957. évi munka”. 67. o.). A fent megjelölt képen látható a boltozat indítása, mely kizárja a bordás boltozat lehetőségét.

A 18. században azonban a várkápolnát a Zichyek megújították, és 1727-től 1773-ig ez volt a falu plébániatemploma (Németh Gábor 1901). A felújításnál egy-egy támpillérrel megtámasztották a kápolna északkeleti és északnyugati sarkát. Hogy ekkor a kápolna milyen állapotban volt, és milyen átalakításokat végeztek még rajta, nem tudni.

95 A mérnök (26. számú) az egyik oldalát majdnem teljesen lefaragták, külső ívén a nyeregűtő kialakítás gerince, ill. az ablaküveg illesztési vájata megadja a mérmű felének vastagságát.

96 Az egyes mérműtöredékekből ablakok rekonstruktív összeállítására nem vállalkoztam.

97 Bár a helyükön lévő párkányoknak nincsen felmérésük, az íves kialakítás, a tagozatok azonossága, és a méretek nagyságrendjének szemmel kivehető egyezése alapján nem lehet kétségünk, hogy a töredék egy ugyanilyen támpillér felső lezárásának volt része.

98 Meg kell jegyezni, hogy a várkápolnának egyenes lezárása volt, és a várban máshol sincs ilyen szögű falsarok.

99 Weszelowsky a templomszentély alaprajzán a lábazati párkányt felülnézetből pontosan ábrázolja. A 16. számú faragványnak – beépítve – a felülnézeti képe – a tagozatok azonossága miatt – ehhez hasonló lenne. A kápolnánál viszont Weszelowsky csak egy vonallal jelöli a párkányt, ami arra utal, hogy itt egyszerű rézsús lábazat volt.

100 A torony alaprajzi méreteit a kerengő délkeleti sarkának, és a környező falaknak az ismeretében nagyjából meg lehet adni. A torony egyik sarkának mindenképpen a kerengő udvar felé eső falának itteni sarkára kellett rátámaszkodnia, hisz nem rakhatták a kerengő boltozatára. Emiatt építették a sarok erősítésére szolgáló körkikk alakú pillért. A torony délnyugati sarkának a hajófalra, északkeletinek a kolostorszárny falára, délkeletinek pedig a szentély és a kolostorszárny falainak találkozására kellett „ráülnie”. Számolhatunk azzal, hogy a ráépítésnél mindenhol a teljes falszélességet használták ki, így 4,4 m külső szélességű, nagyjából négyzetes alaprajzú építményt kapunk.

101 Mindkét faragvány kiképzésével kapcsolatban meg kell jegyezni, hogy a bordák valószínűleg egy pontba futottak össze, mely pont a falsíkon volt.

102 A szárkőindítással egybefaragott könyöklő teljes szélessége (a szárkő rézsújának kezdetétől) 1 m, ha az ablak kétosztatú volt. A vár ásatási jelentésében említik, hogy a barbakán déli köpenyfalából egy „... teljesen ép, gótikus ajtószemöldök került elő.” (LDMR, vd., 19. it., „Az 1957. évi munka”, 58.)

103 A kolostorral kapcsolatban szoktak említeni még egy, talán szentségtartó keretelésének felső töredékét. A darab a vár ásatásánál került elő, az udvar vízmedencéjének északi oldalából. Hogy a kő a kolostorhoz tartozott-e, nem tudni, mindenesetre a templom északi falán nincsen hely szentségfűlkének. A töredék meglehetősen gazdag kidolgozása a biztosan a kolostorhoz köthető faragványokon – bár hasonló megformálásra lehetőséget nyújtó faragványtípus nemigen van – nem figyelhető meg. A keret stílusa elég jól köthető Mátyás udvari építkezéseinek egy köréhez. (A római és középkori kőtár katalógusa, Tihanyi Múzeum, 1976, Nagyvázsöny 56.) A kő előkerülési körülményeiről LDMR, vd., 21. it., 183. tábla a, b kép; 184. tábla a, b kép.

104 A különbség az elülső és a visszasüllyesztett mezők szélességében, a 28. számú faragvány pálcátágában, és abban mutatkozik meg, hogy a 29. számú kővön a kímátág szélessége 0,5 cm-rel vastagabb, mint a többi faragványon.

105 Éri 1958b, 124.

106 OMvH, *Rómer hagyaték* XVII. csomag, 413/61; közölve Éri 1958b, 129. A vázlaton az ajtó mellett „a” betű szerepel, és ez a 3. emelet alaprajzán a nagyterembe vivő ajtó belső felén is fel van tüntetve, tehát a keret itt állt. Rómer az ajtó bal felső sarkáról egy nagyított vázlatot is csinált, melybe a kő profilját behúzta. Ez a részlet – méretek nem lévén – egyezik a 30–32. számú töredékek profiljával.

107 A lovas dombormű eredeti helyére l. Éri 1961, 6. A vár 1956. évi feltárásának jelentésében a 39. oldalon olvasható, hogy a víztartóból néhány gótikus borda is előkerült. Éri 1958b, 131. oldalán ugyanezt írja. A profil egyik helyen sincs feltüntetve, utóbbi munkában a bordákat a kolostorhoz köti. Ezeket a bordákat ma már nem lehet beazonosítani. Még két reneszánsz nyíláskeret előkerülési helyéről lehet tudni, amiket ma már szintén nem lehet azonosítani, bár valószínűleg a fentebb említett három keret közül kettőről van szó:

1. A vár nyugati, 17. század közepi falának már említett alapozásából. Éri 1961, 15. jegyzet. Fontos, hogy itt – a szöveg szerint – kolostorbeli kövek közül került elő.

2. A várkápolna egyik kései támpilléréből. Éri 1958b, 129.

108 Éri 1961, 6–7. Lásd még: Koppány Tibor: A Közép-Dunántúli reneszánsz építészete. *Ars Hungarica* XII. 1984/2, 189, 192–193.

108a Lásd 103. jegyzet; a témáról többek közt *Feuerné Tóth Rózsa*: Gótikus kőfaragóműhely Mátyás korában. In: Budapest Régiségei XVIII. Budapest 1958, 365–382; *Erő Marosi*: Wege zur spätgotischen Architektur in Ungarn. In: *Actes du XIIe*

Congrès International d'Histoire de l'Art, Budapest 1969. Budapest 1972. I. 543 skk.

109 A pálos kolostorokkal kapcsolatban erre már Ádám Iván felfigyelt: *Ádám* 1883, 106.

110 LDMR, kolostor 1960-as ásatási naplója.

111 *Koppány* 1964, 189–198.

112 *Guzsik* 1983, 199–217.

113 *Zsiray–Pusztai* 1967, 251, 248–249.

114 Vázsony 1478-ban már mezőváros (*Éri* 1959a, 15.). A Szent István-templom átépítését mindenképpen Kinizsihez lehet kötni, Zalaszántón a 15. század végi bővítés a Pethő családhoz kapcsolható (*Kozák* 1962, 229.).

115 *Rupp* 1870 I. 302; *Gregorius Gyöngyösi*: Vitae fratrum eremitarum ordinis Sancti Pauli primi eremitaie. Szerk: Franciscus L. Hervay. Budapest 1988, 140.

116 *Zsiray–Pusztai* 1967, 251–252.

117 *Kozák* 1962, 229–230.

118 A templomot 1863 után elbontották. A Rómer hagyaték-ból azonban közöltek Hencz Antal felmérései (*Bogyay* 1943), melyek a templom alaprajzát ábrázolják a boltozati rendszerrel, illetve néhány részletformával.

119 Az alaprajzokat l.: *Koppány* 1964, 189, 190, 194; *Zsiray–Pusztai* 1967, 248.

120 Közölve *Bogyay* 1943, 445.

121 *Kozák* 1962, 231–232. Bár az OMvH Tervtárában a zalaszántói dokumentációban azt olvashatjuk, hogy „A mai boltozat válla alatt, a kibontott gótikus ablakok között előkerültek az egykori boltozat lefaragott bordaíndításai...”, erről részletesebb közlést nem találtam (01100, 4.). Az LH I. kötetében (Budapest 1988) Zalaszántónál „2–3 darab” gótikus faragvány van említve a templom északi oldalánál, melyek azonosak lehetnek a feltárás során előkerültekkel (*Kozák* 1962).

122 Közvetlen felmérésből csak Zalaszántó és Salföld bordáinak méretei ismertek. Zalaszántó: m 19,5, v 12 (OMvHT, 52089); Salföld: m 20, v 12,5 (OMvHT, 4288). A nagyvázsonyi kolostor szentélyéhez köthető bordák m 29 (a falba beépített részt nem számolva), v 18. A nagyvázsonyi Szent István- és a karmacsi templom bordáit Koppány Tibor közli (*Koppány* 1964, 190, 194.): m 20, v 15,5, ill. m 21,5, v 13.

123 Zalaszántón csak négy faloszlop maradt meg, melyek a boltozatot tartották. Az oszlopok háromnegyed (?) kör keresztmetszetűek, kettőnek csavart, kettőnek gyémántmetszéses díszű lábazata van (*Kozák* 1962, 230, felmérés nem ismeretes róluk).

124 *Bogyay* 1943, 445.

125 *Császár* 1983, 44.

126 A példákat l. *Koppány* 1964, 191–192. (A szepeshelyi székesegyházban és a Zápolya-kápolnában Parler-féle hálóboltozat van. *Divald Kornél*: Szepesvármegye művészeti emlékei I. Budapest 1905, 13.); *Császár* 1983, 44; *Császár* 1987–88, 138, 140, 31–33. ábra

127 *Bogyay* 1943, 444.

128 *Zsiray–Pusztai* 1967, 253, 16. ábra

129 *Guzsik* 1983, 203, 26 jegyzet, illetve *Szekér György* szóbeli közlése. (A salföldi kolostorromnál ma már egyetlen boltozattörédket sem találni.)

130 L. 121, 123. jegyzet

131 Részben közölve *Koppány* 1964, 192. Az 5, 6, 7. ábra a szentély ablakait mutatja, a 8. ábra a hajóét. Utóbbi pontatlan, másodlagos tagozatok ugyanis nincsenek, és az osztósugár felső végéből félkörös záródások indulnak. A hajó másik ablaka az 5. ábrához hasonló, csak itt sincsenek másodlagos tagozatok és itt is félkörösek a lezárások.

132 OMvHT, 01101. Közölve: *Koppány* 1964, 193.

133 OMvHT, 27968, 17939. Közölve: *Zsiray–Pusztai* 1967, 254, 17. ábra. Még egy mérműtörédket ismerünk valószínűleg Salföldről, l. *Tóth Sándor*: A keszthelyi Balatoni Múzeum középkori kőtára. In: Zalai Múzeum 2. Zalaegerszeg 1990, 153, 168, 46. szám.

134 *Bogyay* 1943, 445.

135 A karmacsi templom külső tagolásáról nem maradtak fenn rajzok. A koronázó párkány csak a vázsonyi kolostornál maradt meg. Zalaszántón és a Szent István-templomnál a ba-

rokk átalakításnak estek áldozatul, Salföldön az időnek és valószínűleg a környék építkező lakosságának.

136 A kolostor ásatásakor a vár még alig befejezett feltárásból származó kőfaragványok a vártól keletre, egy nyitott fészterben voltak elhelyezve (a fészter ma már nem áll, de helyén részben még ott találhatók a szabályos tömbben elhelyezett faragványok). Ide hordták át a kolostornál előkerült köveket is, melyek a kőanyag különböző okokból kifolyó mozgatasakor elkeveredtek a várból származó faragványok között. Így ma egyetlen kőfaragványt sem ismerünk, amiről konkrétan lehet tudni, hogy a kolostor feltárásnál került elő. Ezeket a köveket az elkeverésük miatt ugyanis nyilván a vár kőanyagával együtt leltározták már be, s azért nem található a kőkartonok közt, s a leltárkönyvben sem faragvány, melynek előkerülési helyéül a palós kolostor van megjelölve.

137 *Éri* 1958, 11. A patkó alakú barbakánt a későbbiekben mindhárom oldalán falvastagításokkal látták el. Északon a fal belső oldalához három, az első emeleti körbejáróig felnyúló hevenyészett pillért építettek, és földhalmal is megerősítették a falat. Ezt a földhalmot a barbakán belsejébe épített kétszer megtörő vékony fallal támasztották meg. A keleti oldalon szintén belül egy támpillérrel erősítették meg a barbakánt. A legnagyobb falvastagítást a déli oldalán kapta a kapuvédőm. Itt a külsejét a keleti várfaltól a barbakán délkeleti kaputornyáig vastag fallal köpenyezték, melynek aljában teherelhárító ívet alakítottak ki (a barbakán kaputornyá egyidős a barbakánnal, a ma is látható kifelé szélesedő ágyúlőrészeket a falköpenyek építésekor készítették). Ezek közül a kiegészítések közül csak a déli oldalon lévő külső falvastagítást hagyták meg a feltáráskor, a többi állapotuk, és az összképet zavaró voltak miatt elbontották. A másodlagosan befalazott faragványok ekkor kerültek elő. Mindezekről l. LDMR, vd., 19. it., „Az 1955. évi munka”, 13–14, valamint ugyanitt XVI. tábla, 30–31. kép (a barbakán felmérései), LIX. tábla 116. kép (az egyik pillér az elbontáskor a beépített kövekkel).

Éri 1961, 15, 15. jegyzetben említi, hogy a vár nyugati védőfolyosójának 17. századi alapozásából is sok, a kolostorból származó faragvány került elő. Ezeket a köveket a számozott törödékek közt nem találtam, mivel valószínűleg a vár udvarain helyezték el őket.

138 A barbakán falvastagításának post quem-jét *Éri* István Giulio Turco a várról készült 1569-es alaprajza alapján állapította meg (*Éri* 1958a, 16.). A meglehetősen pontos felmérésen ugyanis még nincsenek jelölve a belső pillérek és a falvastagítás. Eszerint tehát a barbakán megerősítése 1569 után történt. A vár hadi szerepe Veszprém 1598-as végleges visszavétele után már csökkent, és legkésőbb a 17. század második felére jórészt elvesztette azt. Így a vár erősítéseit mindenképpen a 17. század közepe előtt készítették, de inkább még a 16. században. Ennek a felfelevesnek a helyességét támaszthatja alá az is, hogy Horváth Gáspár halála (1589 előtt) után a várhoz tartozó birtokok folyamatosan csökkentek, és a leszármazottak anyagi erejét egymás közti, a birtokokat illető állandó pereskedéseik morzsolgatták fel (*Lukcsics* 1934, 72–73.).

139 A Horváth család 1649-ig állandóan a várban élt (*Lukcsics* 1934, 66.). Egy 1643-as tanúvallomásban megemlíti a várban lakó tulajdonost (OL, Zichy levéltár, fasc. 61, no. 78, fol. 118.).

140 Hogy a vár lakóépületein mikor, milyen átépítéseket, javításokat végeztek, pontosan nem tudni. Az előző jegyzetben említett 1643-as okirattól úgy tűnik, hogy a 17. század közepén már inkább csak az épületek fenntartása, romlásuknak megakadályozása volt a cél. *Éri* István nagyobb átalakítások nyomait is feltárta, melyeknél a vár Kinizsi-féle építkezéseinek faragványait is felhasználták másodlagosan. Ezzel kapcsolatban ekkor a reneszánsz lovas domborműre hivatkozik. (*Éri* 1959a, 33.)

141 A vár feltáráskor előkerülő kőanyag egy részét legalábbis biztosan felmérték még a munkák során. A „Jelentés a nagyvázsonyi Kinizsi-vár ásatásáról 1958. május 14-től augusztus 2-ig” című anyagban (LDMR) a 2. oldalon ezt olvashatjuk: „Három hallgatónő pedig (Weigand Mária, Patakfalvi Mária és Szilágyi Éva) felmérte az idei ásatás során előkerült faragott kövek kb. 80%-át (67 darabot).” Hogy a felmérésekkel mi tör-

tént, nem tudni, az LDM-ben levő kartonok valószínűleg nem azonosak ezekkel.

142 A vár ásatási anyagában (LDMR, 19. it.) találtam egy feljegyzési füzetet *Éri István* kézírásával, melyben „Faragottkő lelőhelyek” címmel a köveken látható római számok vannak feltüntetve (ez az ásatási szám első tagja), mellettük a vár megfelelő szelvényeinek, illetve falszakaszainak megjelölésével. A számozott faragványok előkerülési helyeit ez alapján tudtam visszakeresni. A kőkartonokon ez ugyanis nem mindig volt feltüntetve. A faragványok közül azokat vettem be a

katalógusba, melyek a barbakán utólagos erősítéseiből kerültek elő. (Természetesen a kolostor maradványai alapján hozzá köthető köveket minden esetben bevettem.) Ezek a kőtár anyagának egyébként kb. 70%-át teszik ki. A többi faragványt, ha összefüggés nélküliek voltak, előkerülési helyük alapján nem lehetett egyértelműen a várhoz vagy a kolostorhoz kötni.

143 *Éri* 1958a, 11.

144 A várkápolna bejáratának bal oldali szárköve (kőanyagfelmérési jelentés alapján).

DAS PAULINERKLOSTER ZU NAGYVÁZSONY

Die Untersuchung des Klosters zu Vázsony vom Gesichtspunkt der Architektur begann in der ersten Hälfte des letzten Jahrhunderts. In einer Beschreibung aus dem Jahre 1834 behandelt János Oláh die erhalten gebliebenen Überreste. Flóris Rómer ist der erste, der über das Kloster bereits mit wissenschaftlichem Anspruch Angaben sammelt. Er zeichnet einen Grundriß des Klosters und unter seinem Nachlaß befinden sich sogar mehrere perspektivische Zeichnungen der Ruinen. In dem Werk „Das Bakony-Gebirge“ erhebt er seine Stimme gegen die Benutzung der Überreste als Steinbruch. 1883 erscheint der Beitrag „Die Architekturdenkmäler unserer Pauliner“ von Iván Ádám. Im Zuge der Datensammlung für diese Publikation fertigt Ádám nicht nur einen Grundriß des Klosters, sondern nimmt auch schon Detailaufmessungen vor. In den 1920er Jahren forschte man im Kloster und dessen Umgebung erneut nach Überresten. Gábor Németh, damals Pfarrer in Nagyvázsony, stieß bei Grabungen im Chor der Kirche auf mehrere Marmorfragmente der Grabsteine von Pál Kinizsi und Márk Horváth. Die erste ingenieurmäßig exakte Aufmessung des Klosters stammt aus dem Jahre 1933. Béla Weszelowszky fertigt Zeichnungen der Ruinen. Vom Kirchenchor und einem Teil des Schiffes sowie dem nördlichen Klosterflügel macht er, die erhalten gebliebenen Details markierend, eine Grundrißzeichnung. Auch die Ostfassade der Kirche bzw. ihr Längs- und Querschnitt werden zeichnerisch von ihm festgehalten. Darüber hinaus veröffentlicht er Detailzeichnungen von einer Rippe, vom Profil eines Triumphbogenpfeilers, von zwei im Schiff in situ befindlichen Wandpfeilern, vom Profil der noch an ihrer ursprünglichen Stelle befindlichen Fensterleibung sowie deren Fensterbankstein und entwirft eine Gewölbekonstruktion für den Chor.

Die Möglichkeit zum eingehenderen Studium der Ruinen eröffnete sich mit der serienmäßigen Wiederherstellung von Kunstdenkmälern im Balatonoberland. Im Zuge der 1959–60 durchgeführten, von István Éri geleiteten Freilegung konnte die Anordnung des Kloster zwar geklärt werden, doch Schnittsteinmaterial kam – „dank“ der früheren Nutzung als Steinbruch – kaum noch zum Vorschein. Bei der einige Jahre vorher erfolgten Wiederherstellung der Burg von Nagyvázsony wiederum wurde eine große Anzahl sekundär verbauter Schnittsteine freigelegt, die István Éri schon damals zum Teil für Material des Paulinerklosters hielt. Nach Abschluß der Grabungen beschäftigten sich Tibor Koppány und Tamás Guzsik in jeweils einem Artikel mit der Architektur des Klosters.

Über die Geschichte des Klosters gibt es genügend Schriftquellen. Die Gründungsurkunde datiert vom Juni 1483. Die Gründer, Pál Kinizsi und Balázs Magyar, stifteten den Paulinern auf dem Gelände der Burg von Vázsony zu Ehren des Erzengels Michael ein Kloster. Bekannt ist auch eine andere Urkunde vom 21. Februar 1482, in welcher Kinizsi den Papst für die in der Nähe der Burg Vázsonykő in einer Höhle (?) zu findende Pfarrkirche St. Michael um eine siebenjährige Kirmeserlaubnis bittet. Von welcher Kirche in der Urkunde exakt die Rede ist, weiß man nicht. Denn die Vázsonyer Pfarrkirche war im Mittelalter Allerheiligen geweiht, das Paulinerkloster aber dürfte keinesfalls als Parochialkirche bezeichnet worden sein, und außerdem ist keine der beiden in einer Höhle zu finden.

An der Stelle des Paulinerklosters hatte schon früher eine Kirche gestanden. Das wissen wir einerseits aus einer Urkunde,

die den Grenzverlauf des Jahres 1489 beschreibt und erwähnt, daß man die Toten aus dem in der Nachbarschaft von Nagyvázsony gelegenen Leányfalu auf einem „halotthordó“ (sinngemäß Totenweg) genannten

Weg zu jener Kirche brachte, die an der Stelle des Klosters stand. Zum anderen wurden bei den Grabungen im Kloster eindeutig an die Wende 13./14. Jahrhundert datierbare Gräber gefunden, die zu der früheren Kirche gehört haben dürften. Die frühere Funktion dieser Kirche ist unbekannt und auch nicht wahrscheinlich, daß sich die Urkunde von 1482 mit der Bitte um Kirmesegenehmigung auf dieses Gebäude beziehen soll, da Kinizsi wegen des Klosterbaus wohl kaum eine Pfarrkirche hatte abreißen lassen. Soviel jedoch ist sicher, daß die früher hier befindliche Kirche den Bauherren bei der Auswahl der Stelle für das Kloster beeinflußt haben dürfte. Erwähnung verdient noch, daß das Paulinerkloster St. Elisabeth im 2–3 km entfernten Tálod zu dieser Zeit von den Mönchen verlassen wurde, die sich vermutlich zumindest teilweise im neuerbauten Kloster von Vázsony niederließen. Aus den Schenkungsurkunden des Klosters geht hervor, daß die Kirche der Vázsonyer Pauliner über beträchtlichen Reichtum verfügte und ständig mit Grundbesitz sowie sonstigen Schenkungen bedacht wurde. Nach seinem Tode im Jahre 1494 bestattete man Pál Kinizsi in der Klosterkirche, ebenso wie später Márk Horváth, den zweiten Gatten seiner Ehefrau Benigna Magyar.

Nach der Niederlage in der Schlacht bei Mohács war das Kloster ständigen Belästigungen durch den örtlichen Adel ausgesetzt. Zwar verfügte Ferdinand I. in Urkunden mehrfach über den Schutz des Klosters, doch ist in einer Aufzeichnung von der Ausplünderung der Pauliner und den dabei entstandenen Schäden zu lesen. Vom Untergang des Klosters wissen wir aus einem Zeugenvernehmungsprotokoll des Jahres 1613, in welchem sogar mehreren Personen aussagen, daß das Ordenshaus nach Einnahme der Stadt Veszprém durch die Türken (1552) von den ortsansässigen Grundherren gesprengt wurde, da sie befürchteten, die Türken könnten es als Festung benutzen. Nach seiner Zerstörung ist von dem Kloster kaum noch zu hören, die um seine Besitzungen zwischen den Paulinern und der Familie Horváth bzw. ab 1649 der Familie Zichy geführten Prozesse allerdings zogen sich bis zur Mitte des 18. Jahrhunderts hin.

In bezug auf die Baugeschichte des Klosters besitzen wir wesentlich weniger Angaben. Die Gründungsurkunde von 1483 erwähnt es als im Bau befindlich – „opus inceptum“. Mit einem früheren Baubeginn als ein bis zwei Jahre vor der Gründung ist nicht zu rechnen. Aus der schon erwähnten Urkunde des Jahres 1489 wissen wir, daß man die Steine für den Bau auf einer der Straßen in Richtung Leányfalu transportiert hat. Andere Quellen über die Gebäude – während das Kloster bestand – sind nicht bekannt. Nach der Sprengung im Jahre 1552 wurden die Ruinen kontinuierlich zur Gewinnung von Steinen für die Bauvorhaben der Umgebung genutzt. Bestätigung dafür findet man in einem Vertrag aus dem Jahre 1651 bzw. in dem bereits erwähnten Werk Rómers. 1708 plündern Schatzsucher die Gräber von Pál Kinizsi bzw. Márk Horváth aus. Auf der ersten bekannten Darstellung des Klosters, einer Zeichnung von 1772, stehen kaum noch Wohngebäude, und auch die Mauern der Kirche sind stark verfallen.

Die Überreste befinden sich unweit der heutigen Ortschaft, westlich davon an einem Hügelabhang (Abb. 1, 2). Bei den Grabungen 1959–60 legte man die Kirche und das Karree des Klosters vollständig, die dazu gehörenden Wirtschaftsgebäude sowie die den Gebäudekomplex umgebende Einfriedung jedoch nur teilweise frei. Die Klosterkirche ist nicht ganz nach Osten orientiert, was die Geländeverhältnisse erklärlich machen (Abb. 31). Es handelt sich um eine einschiffige Kirche, deren Chor mit den fünf Seiten eines regelmäßigen Achtecks abschließt. Ein Triumphbogen trennte das Schiff vom Chor, die Länge der beiden Räume ist größtmäßig identisch (16,5 bzw. 14,5 m). Der Chor war um jeweils ein Wandstärke schmaler als das Schiff. Von außen wurde die Kirche durch Strebepfeiler gestützt, der Haupteingang lag am westlichen Ende. Ein beträchtlicher Teil ihrer Hauptmauern blieb am Chor bzw. teilweise an der Nordwand des Schiffes erhalten, von den übrigen Wänden fand man im Grunde nur das Fundament. Die Kirche wurde – ebenso wie das Kloster – aus Bruchsteinen errichtet, lediglich für die Konstruktionselemente verwendete man Schnittsteine. An der Nordwand des Schiffes sind auch heute noch Reste von zwei das Gewölbe tragenden Wandpfeilern sichtbar, der eine steht vor einer geraden Wandfläche, der andere in der Ecke zwischen Triumphbogen und Schiff (Abb. 3). Die Pfeiler haben den Querschnitt eines regelmäßigen Achtecks, dessen Seiten leicht konkav sind. Im Schiff fand man das Márk Horváth zugeschriebene Grab bzw. die Fundamente zweier Nebenaltäre und am Ende des südlichen Triumphbogenpfeilers vermutlich ein Kanzelfundament. In der Mitte des Chores lag das Grab von Pál Kinizsi. In den Mauerecken des Chorbogenscheitels blieben drei Gewölbeanfänge erhalten (Abb. 4, 5, 6). Von jeder Mauerecke gehen zwei Rippen bzw. zwei Gurtbogenrippen mit doppelt kanneliertem Profil aus. Die sich noch vor der Wandfläche kreuzenden Rippen laufen – schwalbenschwanzartige Abschlüsse bildend – ohne Wandpfeiler oder Konsole auf die Mauer herab. Die an den Gurtbogenscheiteln, am Treffpunkt der Profilkanaluren herausgebildeten Kanten überschneiden einander am Scheitelpunkt (Abb. 7). Im südöstlichen Mauerabschnitt des Chores blieb eine der profilierten Leibungen eines riesigen Maßwerkkfensters erhalten (Abb. 8/a).

Das Äußere des Chores sowie die Strebepfeiler sind durch Gesimse gegliedert. Das Sockelgesims läuft um den Chor herum und zog sich vermutlich über die ganze Südseite der Kirche hin. Es hat das Profil einer abdachig geschnittenen, leicht geschwungenen Wölbung. Darüber erstreckt sich in Höhe der Sohlbank des im Chor verbliebenen Fensters ein Gurtgesims mit einer von oben abdachig, dann zurückgewandt abdachig geschnittenen Wölbung als Profil. An den Ecken der Strebepfeiler, an der unteren Abschrägung des Gurtgesimsprofils sind geometrische Verzierungen zu beobachten (Abb. 10), die wohl von der Überschneidung der Abschrägungen herrühren. (Eine ähnliche Lösung finden wir an den Konsolen im Kreuzgang des Visegráder Palastes.) Über dem Gurtgesims hatte man die Enden der Strebepfeiler durch neue Gesimse gegliedert. Ihr Profil zeigt eine von oben abgedachte, dann zurückgewandt abgedachte Platte, Wölbung und ein Stabglied. Das Dach der Strebepfeiler des Chores wurde bogig gestaltet, sein Schlußgesims läuft um alle drei Seiten herum. Im Profil ist es eine von oben leicht konkave Abschrägung, dann eine zurückgewandt dünnere Abschrägung, Wölbung und ein Stabglied (Abb. 11/a). Letztere überschneiden einander an den beiden Ecken des Pfeilers. An einem Teil des Bogenscheitels des Chores blieb auch das Krönungsgesims erhalten (Abb. 11/b). Darunter sind in ein bis zwei Bruchsteinreihen runde Schießscharten zu sehen.

Die an die Nordseite der Kirche angebauten Gebäude des Klosters umschließen ein regelmäßiges Quadrat, so einen geschlossenen Innenhof bildend. Den Hof umgibt an allen vier Seiten ein Kreuzgang, dessen Südflügel unmittelbar an das Kirchenschiff anschließt. Hier gelangt man auch durch eine Tür vom Schiff in den Kreuzgang. Unter den drei Gebäudeflügeln, die den Kreuzgang umgaben, konnte vom nördlichen und westlichen nur noch das Fundament freigelegt werden, am östlichen blieb ein bedeutender Teil der Hauptwände erhalten. Der Haupteingang zum Kloster dürfte am südlichen Ende des West-

flügels gewesen sein, vermutlich trat man durch ihn direkt in den Kreuzgang (Analogien zu dieser Lösung sind die Klöster in Salföld und Sátoraljaújhely). Die einstige Funktion der Kloster Räume ließ sich zum Teil noch bestimmen. Unbekannt ist die Funktion der vier Räume im Westflügel. Den Nordflügel nahm nahezu in seiner ganzen Länge das Refektorium ein. Danach folgte ein Durchgang, durch den der 50 m vom Kloster zu entfernte Brunnen erreichbar war. An der Ecke des Nord- und Ostflügels hatte man die Küche untergebracht, und in dem die Ecke der Flügel stützenden Pfeiler wurden sogar Reste eines stillen Örtchens gefunden, das vom Kreuzgang betreten werden konnte. Der polygonale Chorbogenabschluß der Kapelle springt in östlicher Richtung aus der Wandfläche des Flügels hervor. Die beiden diagonal verlaufenden Mauern des Abschlusses wurden auf außergewöhnliche Weise leicht nach außen gewölbt gestaltet. Im Schiff sind zwei Segmentbogennischen zu sehen, in denen man Spuren von Nebenaltären fand. Die Funktion der Kapelle konnte nicht geklärt werden; möglich, daß sie als Kapitelsaal fungierte. Die beiden letzten Räume im Ostflügel waren durch den Chor der Kirche zu erreichen. Der Raum neben dem Chor diente als Durchgang. Hier befand sich der Eingang zur Sakristei sowie zu der an der Außenwand des Chores errichteten Treppe in den Flügel des Obergeschosses, wo man wahrscheinlich das Dormitorium untergebracht hatte. Die Ostwand des Durchgangs springt leicht aus der östlichen Mauerfläche des Flügels hervor. Am nördlichen, äußeren Mauerabschnitt des Chores ist die Verbindung zur östlichen Wand des Obergeschoßflügels noch zu sehen, die gleichzeitig als Strebepfeiler diente, denn diese Mauer des Flügels liegt auf einer Linie mit dem entsprechenden Strebepfeiler an der Südseite des Chores. Aus dem Durchgang konnte man in die Sakristei gelangen, die keine Verbindung zu anderen Räumen hatte. An ihrer Ostseite befindet sich ein chornischenartiger Vorsprung mit geradem Abschluß, dessen östliche Wand mit dem Vorsprung des Durchgangs auf einer Linie liegt. In der Sakristei blieben Spuren des Tonnengewölbeanfangs erhalten. Über der südöstlichen Ecke des Kreuzgangs, am Treffpunkt von Kirchenschiff und Chor, hatte man nachträglich einen Turm errichtet. Darauf deuten das spätere Zumauern der an der Ecke des Wandelgangs befindlichen Nische, das in der dem Chor am nächsten liegenden Hofecke nachträglich eingebaute kreissegmentförmige Pfeilerfundament sowie eine Nische in der westlichen Mauer des Durchgangs hin, die so ausgestaltet war, daß man die gemeinsame Wand zwischen Durchgang und Kreuzgang später verdickte. Die Platzierung des Glockenturms wurde bei Klöstern von Bettelorden häufig auf diese Weise gelöst. Südwestlich des Klosters legte man die Fundamente eines quadratischen, an den Ecken beidseitig von Pfeilern gestützten Gebäudes frei, dessen Funktion unbekannt ist. Vielleicht hat es sich um irgendeinen Schutzsbau gehandelt.

An die Kirche des Klosters lassen sich mehrere Steinmetzarbeiten binden. Aufgrund der im Chor sichtbaren Rippenansätze bestand das Chorgewölbe aus den Rippen Nr. 8, 9 und 10 bzw. Gurtbögen sowie den Bruchstücken identischen Profils (Abb. 12/d, e). Ein solches Profil weisen auch der Rippenansatz Nr. 13 und der Rippenschnittpunkt Nr. 14 auf (Abb. 13, 14). Durch letztgenannten wird das von Weszelowsky konstruierte Chorgewölbe undenkbar, weil sich der Schnittpunkt zwar in dessen Grundrißprojektion einfügen läßt, die Ankunfts- bzw. Ausgangsrichtungen der Rippen des Schnittsteins jedoch schon von jedem beliebigen Schnittpunkt der Weszelowsky'schen Rekonstruktion abweichen. Mithilfe der wenigen Fragmente aber ist das Chorgewölbe – da es allein angesichts der in situ verbliebenen Ansätze eindeutig komplizierter war als ein Kreuzgewölbe – nicht rekonstruierbar. Über das Gewölbe des Kirchenschiffes wissen wir noch nicht einmal soviel. Von den vier an das Kloster zu bindenden Rippentypen (Nr. 3, 5, 6, 8) kann der dritte infolge seiner kleinen Abmessung sowie der bekannten Ansätze solchen Profils unter den möglichen Rippen im Schiff ausgeschlossen werden. Von den drei verbleibenden Typen könnte jeder in Frage kommen. Aufgrund der beiden in situ gefundenen Pfeiler läßt sich der Wandpfeilerschnittstein Nr. 21 an das Kirchenschiff binden (Abb. 15). Hier wurde das Gewölbe

von solchen Pfeilern gestützt. Der erwähnte Schnittstein dient als schwacher Anhaltspunkt in bezug auf die Gewölbeanfänge. Die Rippen liefen einander schneidend so auf das Mauerwerk auf, daß sie den Wandpfeiler in irgendeiner Weise kreuzten, dieser hatte also vermutlich kein Kapitell. Eine ähnliche Lösung ist in Ungarn im Chor der Burgkapelle von Siklós zu sehen.

Drei im Zuge der Grabungen zum Vorschein gelangte Schichtsteine (Abb. 16/a, Nr. 19/1–3) haben das Profil eines Pfeilers des Triumphbogens bewahrt, der den Chor vom Schiff trennte. Bekannt ist auch ein bogenförmiger Schichtstein des Triumphbogens, der erkennbar macht, daß sich der Zylinderkörper des birnenförmigen Profilglieds am Scheitelansatz teilt: der rechteckige Teil setzt sich senkrecht nach oben fort, um später mit der Wölbung zu verschmelzen, der andere aber folgt als Teil des Birnenglieds weiter dem Bogen (Abb. 16/b). Aufgrund des untersten – mit dem Rand der Fensterbank zusammengefügt – Schichtsteins der im Kirchenchor in situ erhaltenen Fensterleibung kann die Fensterbank Nr. 1 ihrer Maße und Gestaltung wegen an die Kirche gebunden werden (Abb. 8/b). Dasselbe gilt für den Schichtstein der Fensterleibung Nr. 22, dessen Breite (1 m) ebenfalls der Mauerdicke des Chores entspricht (Abb. 17).

Das dem Kloster attributierbare Steinmaterial enthält fünf Maßwerkfragmente (Nr. 23–27), deren Unterbringung innerhalb des Gebäudes nicht eindeutig ist. Nach ihrer Dicke (17 cm), ihrem Material (pannonischer Sandstein) sowie ihrer Gestaltung zu urteilen dürften die Fragmente Nr. 23 und 24 zu einem Fenster gehört haben (Abb. 18, 19). Die an der Fügefläche des Scheitels (Abb. 9) der bereits erwähnten, im Chor befindlichen Fensterleibung gemessene Breite stimmt mit der Dicke der beiden Maßwerke überein, die also theoretisch auch hierher gehört haben könnten. Der Schnittstein Nr. 25 stammt vom Innenteil eines Fenstermaßwerks, bei Nr. 26 handelt es sich um ein äußeres Bogenfragment (Abb. 20, 21). Das Stück Nr. 27 weicht im Material von den übrigen ab (Tufa), und auch seine Einfügung ins Mauerwerk zeigt eine andere Lösung (Abb. 22). Im Hinblick auf die Platzierung der drei letztgenannten Maßwerke innerhalb des Klosters gibt es keinerlei Anhaltspunkt. Außer an der Kirche wären Maßwerke auch an der kleinen Kapelle des Ostflügels, an dem über der südöstlichen Ecke des Kreuzgangs befindlichen Turm und vielleicht an den anzunehmenden Arkadenbögen des Kreuzgangs denkbar.

An die Kirche kann der Strebepeerleiderdeckstein Nr. 18 gebunden werden. Identische Schnittsteine sind auch heute als Bedeckung der drei außen am Chor stehenden Strebepeerleider in situ zu sehen. Zwei Gesimsfragmente lassen sich ebenfalls dem Kloster attribuieren. Der Bruch des Sockelgesimses Nr. 16 im Winkel von 135° deutet darauf hin, daß es zu einer polygonalen Mauer gehört hat (Abb. 23). Zieht man auch die Größe des Bruchwinkels in Betracht, läßt sich dieses Stück nicht in die heute stehenden Überreste einfügen. In Frage käme wiederum der Turm, sofern dessen quadratisches Unterteil weiter oben in eine regelmäßig achteckige Form überging. Ähnlich dem vorgenannten bricht auch das Gurtgesims Nr. 17 im Winkel von 135° (Abb. 24). Seine Rückseite, gleichfalls mit einem 135gradigen Bruch, wurde glatt geschnitten, was darauf hinweist, daß die Mauer der Konstruktion, zu der es gehörte, zumindest auf der Ebene des Schnittsteins nur so dünn (20 cm) gewesen ist. Aufgrund seiner Abmessung wäre denkbar, daß man es an einer Steinkonstruktion im Inneren angebracht hatte. Doch da die Stirnseite des Schnittsteins schräg gestaltet wurde, könnte es auch zum unteren Teil der steinernen Haube des Turms gehört haben.

Zwei Rippenansätze, deren Rippenprofil mit dem der Rippe Nr. 3 übereinstimmt, lassen sich ihrer Maße wegen in kleineren Räumen vorstellen. Bei dem Stück Nr. 12 gehen von einer 135° gewinkelten Mauerecke zwei Rippen aus (Abb. 25). Da die Ecken des Kapellenchores abweichenden Winkels sind, käme wiederum der Turm in Frage. Für den Ansatz Nr. 11, der an eine gerade Wandfläche zu binden ist, gibt es infolge der kleinen Abmessungen des Turms keinen Platz zwischen den Mauerecken (Abb. 26). Vielleicht handelt es sich hier um einen Teil des Gewölbes der Kapelle oder eventuell des Wandelgangs.

Ebenso können aufgrund ihrer Fundstelle ein Fensterbankstein sowie ein unversehrter Türsturz an das Kloster gebunden werden (Nr. 2, 32, Abb. 27, 28). Erstgenannter wäre anhand seiner Maße in der Kapelle oder im Turm vorstellbar, zur Unterbringung des letzteren fehlt jeglicher Anhaltspunkt. Erwähnung verdient auch ein Schlußstein (Nr. 15, Abb. 29). Ausgehend von seinen Rippenansätzen dürfte er am ehesten zum Netzgewölbe eines polygonal abschließenden Raumes gehört haben. Obwohl sich das Profil der Rippen nicht exakt feststellen läßt, kann es keinem der vier bekannten Rippentypen zugeordnet werden. Vielleicht gehörte der Stein zum Gewölbe der Kapelle, doch da seine Fundstelle unsicher ist, wäre es ebensogut möglich, daß man ihn gar nicht im Kloster verwendet hatte.

Bei der Freilegung der Burg Nagyvácszony kamen vier an ihrer Stimplatte mit Renaissanceprofil gestaltete Türrahmenfragmente zum Vorschein (Nr. 28–31, Abb. 30). Daß es in der Burg eine im Stil der Renaissance gerahmte Tür gab, wissen wir von Flóris Römer. Vielleicht waren solche Rahmen auch im Paulinerkloster verwendet worden. Drei der vier Fragmente wurden nämlich vermutlich zusammen mit den aus dem Kloster stammenden Steinmetzarbeiten gefunden, was darauf hindeutet, daß man auch diese als Baumaterial aus dem Kloster in die Burg gebracht hatte. Entstanden sein dürften die Türrahmen, als das Kloster erbaut wurde, möglich ist aber auch, daß sie sich mit den nachträglichen Umbauten im Kloster in Zusammenhang bringen lassen.

Im allgemeinen kann von den an das Kloster zu bindenden und innerhalb des Gebäudes auch heute an ihrer ursprünglichen Stelle befindlichen gotischen Steinmetzarbeiten gesagt werden, daß ihre Mehrzahl eine außergewöhnlich einfach gegliederte, anspruchslose, geometrische Form hat. Zwar tauchen die in der früheren Phase der gotischen Architektur vorkommenden Profile auch hier auf, dennoch sind überall jene winzigen, den architektonischen Stil bestimmenden Eigenheiten gegenwärtig – das Überschneiden der verschiedenen Sektionen, schwalbenschwanzartiger Rippenauslauf, bogenförmiger Strebepeerleiderabschluß –, die die Merkmale der architektonischen Gestaltung der 1480er Jahre tragen. Diese Duplizität ist es vielleicht, die im Stil vom Ende des 15. Jahrhunderts eine besondere Richtung umreißt. Anzumerken wäre noch, daß beim Bau der Klostergebäude auch einige solcher Lösungen angewandt wurden, die auf Wehreinrichtungen hinweisen. Hinter den Schießscharten unterhalb des Hauptgesimses der Kirche dürfte ein sog. Mordgang verlaufen sein. Darüber hinaus war das Kloster – wie es scheint – vollständig von einer Einfriedung umgeben, neben deren freigelegtem Abschnitt man außen einen 6 m breiten, 1 m tiefen Graben fand. Und eine Schutzfunktion hatte wohl auch der schon erwähnte Bau mit Pfeilern neben der Einfriedung.

Auf die architektonische Beziehung des Paulinerklosters von Nagyvácszony zu vier Kirchen im Balatonoberland machte Tibor Koppány aufmerksam (St. Stephanskirche in Nagyvácszony, Paulinerkloster in Salföld, röm.-kath. Kirche in Zalaszántó, Kirche in Karmacs). Er hielt die Kirchen für Arbeiten ein und derselben Werkstatt, deren Ausgangspunkt das Kloster zu Nagyvácszony gewesen sein sollte. Später untersuchte Tamás Guzsik diesen Zusammenhang, der das Bauvorhaben von Nagyvácszony im Rahmen der von den Paulinern im Matthiaszeitalter verrichteten Bautätigkeit für das Werkstattzentrum mit dem größten Einflußbereich hielt. Beide Autoren beurteilten und verbanden die Gebäude aufgrund ihrer Gewölbe bzw. Maßwerkenfenster. Schauen wir uns die fünf Kirchen an, indem wir die bisherigen Kriterien erweitern!

Die Person der Gründer bzw. die Bestimmung der Gebäude markieren die Niveauunterschiede zwischen den Kirchen auf jeden Fall von vornherein. Das Kloster in Nagyvácszony gründete ein hoher Würdenträger des Landes im Zentrum seines Grundbesitzes, der es sich gleichzeitig als Bestattungsort erwählte. Das Salfölder Kloster wurde von einer mittleren Grundbesitzerfamilie, der ortsansässigen Familie Kókuti gegründet, die es im 15. Jahrhundert vermutlich auch umbauen ließ. Bei den drei übrigen Gebäuden handelt es sich um Pfarrkirchen, im Landstädtchen Vácszony sowie in den Dörfern Zalaszántó und Karmacs.

Der genaue Zeitpunkt ihrer Errichtung kann nur in zwei Fällen angegeben werden. Das Kloster von Nagyvázsony entstand – anhand seiner Gründungsurkunde – um 1483. In der St. Stephanskirche aber ist auf einem Quaderstein die Jahreszahl 1481 zu lesen, was mit dem Umbau zusammenhängen dürfte. Zu den Kirchen von Salföld, Zalaszántó und Karmacs gibt es keine eindeutige schriftliche Angabe. Das Salfölder Kloster erhält im Jahre 1475 eine Kirmesgenehmigung, doch zum Ende des 15. Jahrhunderts ist es wahrscheinlich schon unbewohnt. Über die Baugeschichte der Kirchen in Zalaszántó und Karmacs stehen keinelei Angaben zu Verfügung. Mit Ausnahme von Nagyvázsony kennen wir also weder die Reihenfolge, in der die Kirchen erbaut wurden, noch den Zeitraum, der zwischen den einzelnen Bauten verstrich.

Alle fünf Kirchen haben einen ähnlichen Grundriß. Man findet in jedem Fall den mit den fünf Seiten des Achtecks abschließenden Chor, die Breite von Chor und Schiff ist identisch oder weicht um je eine Wandstärke ab, und außen sind die Kirchen durch Strebepfeiler abgestützt. Allerdings war dieser Grundrißtyp damals allgemein gebräuchlich und eignet sich nicht dazu, engere Zusammenhänge nachzuweisen. Eines der Merkmale, in welchem die Beziehung zwischen den untersuchten Kirchen am deutlichsten zum Ausdruck komme, sei – laut Ansicht beider Autoren – die Analogie der Gewölbe. Mit Ausnahme von Zalaszántó wurden überall Rippen mit doppelt kanalisiertem Profil verwendet. Die Maße der Rippen sind unterschiedlich, der Typ ihres Profils aber war zu jener Zeit ebenfalls allgemein verbreitet. Ein anderes charakteristisches Element der Gewölbe ist der Rippenansatz. Aufgrund des Konstruktionsprinzips können im untersuchten Material zwei Gruppen abgesondert werden, und auch innerhalb dieser Gruppen sind verschiedene Varianten zu beobachten (nur in Zalaszántó kennen wir die Ansätze nicht). In der ersten Gruppen treffen die Achsen der Rippen in einem Punkt aufeinander, welcher auf die Mauerfläche fällt. Diese Lösung findet man in der St. Stephanskirche von Nagyvázsony sowie in den Kirchen von Salföld und Karmacs, allerdings in jeweils anderer Variation. Das zweite, ausgereifere Konstruktionsprinzip wurde beim Bau des Klosters von Nagyvázsony angewandt. Im Chor schneiden die Achsen der Rippen einander noch vor der Mauerfläche im Raum und laufen dann schwalbenschwanzartig auf die Mauer herab. Im Schiff bereicherte man dies dadurch, daß ein Wandpfeiler zum Schnittpunkt heraufläuft, die Rippen erreichen die Mauer also eigentlich, indem sie den Pfeiler durchschneiden. Aufgrund zweier Ansatzfragmente (Nr. 11, 12) jedoch kann auch die Lösung der zweiten Gruppe an das Vázsonyer Kloster gebunden werden, das heißt, hier erscheinen beide Konstruktionstypen innerhalb eines Gebäudes gleichzeitig. Den beiden Autoren zufolge war jede der fünf Kirchen einst von einem Netzgewölbe aus rhombischen Reihungen bedeckt, wie es heute nur noch in der St. Stephanskirche von Nagyvázsony zu finden ist. Welche Art von Gewölbe die Kirche des hiesigen Klosters bedeckte, weiß man aus den o. g. Gründen nicht. Sicher ist – aufgrund des Rippelscheitelpunktes, der sich an diese Kirche binden läßt –, daß nicht mit einem rhombischen Reihennetz gerechnet werden kann. Die nach 1863 abgerissene Pfarrkirche von Karmacs wiederum war – laut Zeugnis einer Erfassung aus dem letzten Jahrhundert – mit einem solchen Gewölbe ausgestattet. Die im Chor des Salfölder Klosters anhand der zum Vorschein gelangten Überreste gefertigte Rekonstruktion des Gewölbes, dessen Konstruktion mit dem behandelten Typ zum Teil identisch, aber komplizierter ist, wurde seither schon von mehreren Experten in Frage gestellt. Und vom Chorgewölbe der Kirche in Zalaszántó schließlich blieb nichts erhalten. In zwei der fünf Kirchen also begegnet man einer analogen Lösung, die im damaligen Ungarn jedoch eine allgemein verbreitete Form vertritt, bei zwei Kirchen ist uns die Gewölbeanordnung unbekannt und in einer die Rekonstruktion zumindest zweifelhaft.

Als einen weiteren Ausdruck der engen Beziehung zwischen den Kirchen erwähnen beide Autoren die übereinstimmende

Gestaltung der Maßwerkfenster. Im Falle der Pfarrkirchen von Nagyvázsony und Zalaszántó ist die Ähnlichkeit der auch heute noch unversehrten Maßwerke wirklich auffällig. Die Anordnung der im Fensterschluß plazierten Doppelschneuze in drei verschiedenen Variationen sowie die Bereicherung der Maßwerke mit sekundären, durchschnitten endenden Platten ist abgesehen von geringen Abweichungen an beiden Stellen identisch. Aufgrund ihrer Detailformen können die vier dem Kloster von Nagyvázsony zuweisbaren Maßwerkfragmente (Nr. 23–26) eindeutig an die beiden obigen Beispiele gebunden werden, mit der Feststellung, daß sich aus den Schnittsteinen infolge ihres fragmentierten Zustandes keine Schneußformen ablesen lassen. Vermutlich handelte es sich hier jedoch um eine kompliziertere Lösung als bei den auch heute an Pfarrkirchen sichtbaren Maßwerken. In Salföld konnten zwei Maßwerkfenster rekonstruiert werden, deren Grundschema, der Doppelschneuß, zwar dem der obigen ähnelt, die in ihnen Detaillösungen jedoch wesentlich einfacher sind. Die mandelförmige Maßwerkgestaltung des einzigen aus Karmacs bekannten Fensters ist in ähnlicher Form noch in der St. Stephanskirche von Nagyvázsony zu finden. Der entscheidende Faktor bei den oben beschriebenen Maßwerken war tatsächlich das unterschiedliche Variieren der Schneuze. Diese aber trifft man in der spätgotischen Kunst vielerorts an. Was wir dennoch für charakteristisch halten müssen ist, daß es unter den Variationsmöglichkeiten einige Beispiele gibt, die sich an unseren Gebäuden wiederholen. Auf eine noch engere Beziehung dürfte das Vorhandensein der sekundären Maßwerke bzw. die Ähnlichkeit ihrer Gestaltung hinweisen. Darüber hinaus lohnt es auch, die äußere Gliederung der Kirchenmauern zu betrachten. Obwohl das Profil der Gesimse überall einfach ist, wurde das Gurtgesims im Chor des Klosters von Nagyvázsony noch herumgeführt, und zwar in Höhe der Fensterbänke. In Zalaszántó setzte man an die drei Seiten der Strebepfeiler ein Gurtgesims, und hier ist das Sockelprofil eine einfache Abschrägung. In der St. Stephanskirche von Nagyvázsony ist das Gurtgesims nur noch an den Enden der Pfeiler zu sehen. Sein Profil wiederum hat die Form einer abdachig geschnittenen Wölbung, die sich in Salföld an derselben Stelle zu einer glatten Abschrägung vereinfacht. All diese Details bieten zur Frage des Stils selbstverständlich keine Lösung, dennoch sind sie ein deutlicher Hinweis auf die Größenordnung der einzelnen Bauten sowie die materiellen Möglichkeiten der Bauherren.

Über die Ausgestaltung und Details der fünf untersuchten Gebäude stehen uns also, obigen Ausführungen zufolge, weit weniger sichere Angaben zur Verfügung, als von den beiden genannten Autoren angenommen. Ungeachtet dessen kann ausgehend davon festgestellt werden, daß sich innerhalb der spätgotischen Architektur auf gewisser Ebene ein Stilzusammenhang nachweisen läßt. Was die erhalten gebliebenen Details hingegen kaum gestatten, allein schon ihrer geringen Zahl wegen, ist die Annahme einer Werkstattidentität. Die Feststellung dessen würde deshalb auf Schwierigkeiten stoßen, weil die Ausgestaltung der einzelnen architektonischen Glieder dieser Gebäude außerordentlich einfach, nahezu auf die allernotwendigsten Elemente beschränkt ist und man dabei kaum auf markante, spezifische Formen trifft. Hier ist wohl eher davon die Rede, daß sich infolge der Bautätigkeit des Hofes eine solche Stilrichtung entwickelt hat, die, da sie einfach und daher verhältnismäßig billig war, auf dem Lande in breiterem Kreis Beliebtheit erlangte. Und auch aus diesem Grund können wir nicht mit nur einer Werkstatt rechnen. Natürlich ist es im Falle der St. Stephanskirche und des Klosters von Nagyvázsony denkbar, daß sie – zumindest teilweise – von denselben Auftragnehmern errichtet wurden. Ziemlich eng kann hieran auch der Bau in Zalaszántó gebunden werden. Bei den Kirchen von Salföld und Karmacs lassen sich die allgemeinsten Schemata des Zeitalters beobachten, was neben dem – gemessen an den übrigen – niedrigeren Niveau der Gebäude in erster Linie die Annahme ihrer im Endeffekt identischen Abkunft vom höfischen Vorbild zuläßt.

A CSEH HÍMZÉSEK KÉZMŰVESJEGYEINEK OSZTÁLYOZÁSA ÉS ÖSSZEHAISONLÍTÓ VIZSGÁLATA

MEGJEGYZÉSEK HANNELORE SACHS FELTEVÉSEIHEZ
A CSEH GÓTIKÁRÓL BRANDENBURG TARTOMÁNYBAN[1]

A brandenburgi dómban egy sor, a cseh művészethez kapcsolódó hímnést őriznek. A brandenburgi őgrófság cseh művészetét Hannelore Sachs vizsgálta. Két magyarázatot talált e hímnések itteni jelenlétére. Az egyik az import – utalással azokra a kanonokokra, akik a 14–15. század fordulóján a prágai Károly egyetemen tanultak. A másik magyarázat szerint ezek a hímnések az őgrófság területén készültek, mégpedig az ott letelepedett cseh művészek és kézművesek hatásának köszönhetően. Cseh mesterek építették ki a tangermündeit várat is királyi rezidenciává IV. Károly császár (1316/1355–1378) számára. E vár kápolnáját még Károly császár életében, az ő jelenlétében – bizonyosan gazdag felszereléssel ellátva – 1377-ben szentelték fel. Cseh hímnések nem csupán a Csehországban vannak, hanem jól körüljárható csoportjaik megtalálhatók Prága mellett Brnóban, Esztergomban, Budapesten, Drezdában, Görlitzben és Krakkóban, de a gdański Mária-templom ma Lübeckben és Nürnbergben található kincsei között is. Ezért megvizsgáltuk e hímnéseket anyaguk és hímnészetük szempontjából. E vizsgálatok segítségével olyan támpontokat nyertünk, amelyek a Brandenburgban készült hímnések elkülönítéséhez vezethetnek. Leonie von Wilckens feltételezése szerint körülbelül 1410 körül kezdtek az anyaországon kívüli központokban cseh módon hímnéseket készíteni. Ezt megelőzően, a 14. század utolsó harmadában Prágában készültek azok a nagyon magas művészi színvonalat képviselő hímnések, amelyek export útján jutottak Kassáig és Gdańskig, és ma is ott találhatók.[2] Arra, hogy ezek közül milyen kevés maradt fenn, bizonyítékul szolgálnak az inventáriumok és az alapító oklevelek, vagy a karlstejni ág Szent Kereszt-kápolnája. Ezt éppúgy „a császár... díszítette fel... ornamentumokkal”,[3] mint a szintén a császári alapítású Emmauskolostort. Az említett templomokban mára egyetlen hímnés sem maradt fenn ebből a virágkorból. Ezért van az, hogy csupán véletlenszerűen, többnyire magányosan fennmaradt alkotások dokumentálják e művészi ipart, különösen megnehezítve az összehasonlító elemzést. A hímnések ugyanis individuális alkotásokká váltak, és inkább egyes hímnzők technikájának széles skáláját, semmint a teljes művészeti ág ismérveit reprezentálják.

A 14. században jelent meg Csehországban az az új technika – a század közepén készült pirnai antependiumon (7. kat. szám) már teljesen kialakult formájában látható –, amely a színes valóságot egészen sajátos fényeffektusok segítségével adta vissza. A tűfestés rajz módjára hullámzó öltései úgy befolyásolják a csillogó selyemre eső fényt, hogy a kiemelkedő helyeken felragyognak a színek, míg az árnyékos helyeken tompán csillognak. A hímnzett képeknek ez az eleven áttetszősége a festményeket is túlszárnyalja. Csehországban ez a technika a színárnyalatok gazdagsága miatt különös festői

lágysághoz vezetett, Itáliában a fényes és árnyékos felületek sokkal kontrasztosabbak. Ez Csehországban hasonlóan jelenik meg a borvörös–rózsaszín skálán, mert a fakó rózsaszín fokozza a kontrasztot. Az erős kontraszthatás a festészetben is megfigyelhető, például az Emmauskolostorban. Úgy tűnik, ebben egy számunkra ismeretlen alapelvet követtek. Az itáliai művészet erős hatása nem csupán a könyvfestészet közvetítésével érte a hímnzőket, hanem eredeti hímnzett műtárgyak útján is. A budapesti Iparművészeti Múzeum két Szent Katalin-hímnése például egykor olyan kazulára volt felvarrva, amelynek dorzálé-keresztje Masolino nyomán készült. Habár a miseruha eredetét nem ismerjük, arra következtethetünk belőle, hogy valahol a cseh és itáliai hímnés egy templom kincstárában együttesen volt jelen.

Már Leonie von Wilckens is utalt a brünni művészet önállóságára, amely a kézművességre is oly jellemző. Ez az önállóság mutatkozik meg a késői, stílusában egész más, igen nagy méretű Szent Katalin-figurán is (6. kat. szám). A fennmaradt hímnések egyetlen műhely kiterjedt működéséhez köthetők. János Henrik morva őgróf Brünnben két kolostort alapított, 1356-ban az ágostonrendi Szent Tamás-kolostort, 1373-ban a königsfeldi karthauzi kolostort. Habár a brnói Iparművészeti Múzeum hímnéseinek származási helyeként a Szent Péter és Pál-székesegyházat szokták megjelölni, mégis, az ikonográfia alapján kapcsolatba hozhatók az említett morva műhellyel. A székesegyházban mindenféle régiséget őriztek. Eszerint tehát lehetséges, hogy a hímnések az őgrófnak a kolostorok számára tett alapítási adományai voltak egykor. Itt ismét az őgróf brünni hímnzőmesterének kiválóságára utalhatunk, aki tökéletességben a prágaiakkal vetekedett. Hímnéseinek rendkívüli finomsága a kis felületek kialakításában és az öltések hosszúságában figyelhető meg. Szépségüket tudatosan visszafogott eszközökkel érték el (érdekes összehasonlítani a 3. és 4. kat. számú kazulakeresztet, amelyeket valószínűleg azonos műhelyben készítettek). Az arany anyag alkalmazása az előoldalon (2. kat. szám) egyedülálló.[4] Az 5. számú hímnésnek is arany alapja van, ezúttal mintás. A hímnésen sem reliefszerű kiemelkedések, sem pedig cernádorok nincsenek, éppen ezért meglepő az a fajta reliefszerű keretelés, amelyet 1380 körül aligha váránk. A keretelések itt eredetiek, ezt a 2. és 5. számú hímnésnél külön ki kell hangsúlyozni, hasonlóan a bárány kereszt alakú kereteléséhez a třeboňi antependiumon.

A szakemberek többségének véleménye szerint a pirnai antependium Prágában készült (7. kat. szám). Ez a legkorábbi hímnés, akármilyen datálási szempontot követünk is. A későbbieként teljesen eltérő aranyalapja egykor trébelt munkaként hathatott. A nimbuszokban elhelyezett kövek még régebbi tradícióra nyúlnak vissza: a források elmondják Erzsébet királynéről, IV. Károly



1. Kazula melloszlop-betétje Brünnből: Szent Péter és Szent Pál, felette későbbi baldachin. Brno, Moravská Galerie (2. kat. szám)

édesanyjáról, hogy ő is gyöngyökkel és drágakövekkel díszítette a hímzéseit.[5] Ebből a megjegyzésből következtethetünk arra is, hogy a broumovi kazulán a barokk átdolgozáskor a nimbuszokon elhelyezett kövek a korábbiak helyére kerülhettek. Az antependium jellegzetességei szembetűnően eltérnek az 1380 körüli hímzésektől, ugyanakkor vannak olyan sajátosságok, amelyek már itt, nagyon korán megjelennek.

A brnoiaktól teljesen eltér két, bizonyosan Prágából eredeztethető kazulakereszt, a rokycanyi (9. kat. szám) és a broumovi (10. kat. szám), amelyek a legjobb műhelyek sokoldalú kézműves tudásának javát képviselik. Ezek az etalonok, amelyet el kell érnie minden olyan alkotásnak, amelyet Prágába szeretnénk lokalizálni. Döntő kritérium ebben a fektetett szálak kontúr (ld. a 13. számú technikát), amely a 14. századi műhelyekben még vörös színű volt, az 1400 után készült hímzéseken pedig világos. A vörös kontúr mint keskeny színfelületet varrták ki. A krakkói dominikánus kolostor keresztjének a keretelés körül vezetett díszszálai a fakulás következtében világos-

sodtak ki napjainkra (13. kat. szám). A rávarrt díszítőzsinórokon kívül alig van rajta lineáris elem, még a sediliák kontúrai is aranyból vannak. Valószínűleg a legkorábbi prágai hímzések közé tartozik.

Vörös szálköteggel vették körül a drezdai mitra külső szélét (11. kat. szám), míg ennek különben csak barna fektetett szálú kontúrai vannak. A vörösek Prágához kapcsolják a tárgyat, míg a barnák annak bizonyosságai, hogy ezt a fajta kontúrozást is alkalmazták. A třeboňi antependiumon (Kat. 8. szám) a képeket nem keretezték kontúrvonallal, csak az inkarnáton láthatók ezek. Az egyes részek körül, amelyekből az antependiumot összeállították, barna kontúr van. Kérdés, hogy sorolhatjuk-e emiatt e hímzést a prágaiak közé, vagy pedig önálló délcseh tradícióhoz kell-e kötnünk? Habár a fejek differenciált kivitelezése a mesterségbeli jártasság magas fokát igazolja, nem zárható ki Milena Zeminova Emanuel Poche által is támogatott feltevése, hogy az antependium egy dél-csehországi kolostorban készült. Éppen a ruhák árnyékolásának egyénien kidolgozott variációs gazdagsága szólhat emellett, amelynek segítségével a meglévő színek új skálái jöttek létre, például a zöld sárga felé világosodik, és viola felé sötétedik. A selyem-alátétek visszavágásánál tapasztalható gondatlanság – még a keretelést is láthatólag elfedik – szintén kolostori műhelyre utalhat. Az egyenként lefektetett és megvastagított fonadékszálakból kialakított, hullámszerű keretszegély, amely itt jelenik meg először és ilyen módon többé elő sem fordul, úgyszintén jobban illeszthető egy



2. A brünni kazula dorzálé-keresztje: a megfeszített Krisztus (3. kat. szám)

kolostor alkotó atmoszférájába, mint egy mester műhelyébe. A kerek kép átfogására használt aranszálak ügyetlen, ferde elrendezését is kerülte volna egy hímzőmester.

A görlitzi kazulakeresztben megint megjelenik a cinóberpiros zsinórral kísért vörös kontúr, amelyet itt is a kereten kívül vezetnek. A kereszt ezzel közvetlenül kapcsolódik a broumovi-břevnovihoz (10. kat. szám). Ez a hímzés azonban a vörös kontúr használatának sokkal későbbi szakaszában készült, mert itt már a selyem fölötti különálló fonadékszálakat és a lineáris, kissé durva hímzést más kéz hímezte. Ezen kívül a világos mezőben lévő, a mély redők melletti nagyon keskeny árnyékok – ez a későbbi brandenburgi hímzéseken is megtalálható (28–29. kat. szám) – a hímzést a lineáris kiemelést kedvelő korszak darabjaihoz kötik. Görlitz 1370-től a cseh korona fennhatósága alá tartozott, 1377-től 1396-ig mint IV. Károly János nevű fiának hercegsége, aki egy ideig brandenburgi örgróf is volt. Ezzel magyarázható a cseh művészet kiváló emlékeinek, köztük a prágai kazulának itteni jelenléte.

A bíborszínű testkontúr (11. számú technika), amely először a třeboňi antependiumon (8. kat. szám) jelenik meg, itt is jelen van a textileken. A korai prágai hímzéseken is használták ezt a színt testkontúrként; Rokycanyban (9. kat. szám) a galambon és a tetőkön is megtalálható. A krakkói dominikánus kolostor *Gnadenstuhl*-t ábrázoló kazulakeresztjén (13. kat. szám) szintén bíborszínű kontúr látható, ez újabb érv a hímzés prágai eredete mellett. Az ülő szentek és az arany keretelés is cseh vagy morva centrumra utalnak. A kazulakereszt összefüggéseit a prágai *Gnadenstuhl*-ábrázolásokkal, illetve a boroszlói táblával mindeddig nem vizsgálták. Krakkó közel feküdt Sziléziához, amely a cseh koronához tartozott. Kolostorai részben csehországi, illetve prágai anyakolostorok filiái voltak.[6] A dominikánus rendnek az alapítástól egészen 1301-ig közös lengyel-cseh provinciája volt.[7]

Bíborkontúrral találkozunk egy mitra hímzésén is (11. kat. szám), amelyen Krisztus nimbuszát arany kontúrral vették körül, ugyanúgy, mint Prágában és a görlitzi kereszt keretelésén (12. kat. szám). A töviskorona zöld, amint a břevnovi keresztben is (10. kat. szám). Bár a késői brnói Szent Katalinnak is bíborszínű a kontúrja, ez a hímzés a Brünnre jellemző keskeny öltéstechnikával készült, a görlitzi kereszt viszont a prágai széles öltésekkel. A részleteket applikálták az alapanyagra, az megint a břevnovi hímzéshez kapcsolódik; applikációk először a třeboňi antependium írásszalagjain fordulnak elő. Ugyanezt az eljárást követik később a brandenburgi (26, 27, 28, 29. kat. szám) és a magyar hímzők (30, 33, 34. kat. szám). Az utóbbiak a bíborkontúrt nem alkalmazzák, míg Brandenburgban ismerik ezt a tradíciót.

A gyöngyök mindig magas rangú adományozókra utalnak. Ezért tulajdonítja a legenda a Szent Vítus-székesegyház gyöngyhímzéseit[8] Erzsébet királynénak, IV. Károly anyjának. Az olmützi jogkönyv egy 1430 körüli miniatúráján – a két király, IV. Vencel és IV. Károly Jobst morva örgróffal való együttes ábrázolásán – mindannyiuk fején hímzett gyöngykoronák vannak.[9] A gyöngyök alkalmazása inkább a megrendelőre, illetve a tulajdonosra utal, nem lehet ez alapján a központokat elkülöníteni. Azt feltételezhetjük, hogy a gyöngyöket többnyire az udvari műhelyekben dolgozták fel. A rokycanyi és břevnovi kazulát gyöngyökkel hímezték ki, a kassai Madonnán gyöngykorona van, a szepeshelyi Szent Annának gyöngy-



3. A brünni kazula dorzálé-keresztje: Szent Péter (3. kat. szám)

szegélye, ezzel szemben a kassai Szent Erzsébetre a gyöngyök valószínűleg csak akkor kerültek, amikor a hímzést új alapra helyezték át. Egyértelmű megállapításokat a megmaradt emlékek csekély száma miatt nem tehetünk.

1400 körül teljesen megváltozott a fektetett szálak funkciója. Előtérbe lép a vonal és egy olyan műhely, amely a szál-applikáció ezen új módjában járatos. A fektetett szál a keskeny színes felületek helyett élesen, pontosan kirajzolódó fehér fénysávra válik, ritkán színes, gyakrabban sötét árnyékot vet. A fehér, fektetett kontúrok használata azonban egy olyan nagy műhely hímzéseinek jellemzőjévé vált, amely hosszú ideig folyamato-



4. A brünni kazula dorzálé-keresztje: Próféta (4. kat. szám)

san dolgozott. Hol másutt kereshetnénk e központot, mint a cseh művészet forrásvidékén, amelynek egyenletesen magas színvonalú alkotásai 1400 körül és a 15. század elején a cseh kultúrkör legtávolabbi határáig is eljutottak, így a IV. Károly által kiépített és biztosított kereskedelmi útvonal mentén egészen Danzigig. A kézműves-összefüggések és a fektetett szál alkalmazása arra a városra, Prágára utal, amelynek tradíciói új eszközökkel folytatódnak a hímzéseken. A hímzéseken a technikákat nagy gyakorlattal alkalmazták, a formai tapasztalatokat feldolgozták és kiértékelték, kombinálták, színesítették a minták és az előképek repertoárját. A nagyfokú rutin mellett a hímzéseken némi modorosság is megjelent, igaz, hogy soha sem megmerevedve. Még azok az eszközök is, amelyek az immateriális-szublimált kifejezés elérését szolgálták, az egyidejűleg jelenlévő, önmagába visszatérő, lebegő fényt olyan tökéletesen uralták, hogy mindig meggyőzőek tudtak lenni.

A különösen jó állapotban fennmaradt, mindkét oldalán hímzéssel díszített danzigi (nürnbergi) kazula (17. kat. szám) öltéstechnikájában mindaz megtalálható, amit egy darabon elhelyezhettek. Ennek a példáján vizsgálhatjuk meg, meddig juthatunk az analógiák vizsgálatakor. Az előképek között is összefüggések vannak. A kazula Madonnájának arctípusa megegyezik a berlini Szent Borbálával (18. kat. szám), a nürnbergi Borbála és a feltámadt Krisztus ellenben a kassai Szent Margit (16. kat. szám) arctípusát követi. Szent János baldachinja pontos mása a berlini Borbálának, a kassai Szent Jánosé pedig ennek a típusnak egy variánsa. A nürnbergi Madonna baldachinján a két torony alulnézetben látszik, ugyanúgy, mint a berlini Szent Katalin fölött, csak a tető fedése más. Koronaik is azonosak, ilyen máshol nem is fordul

elő (1. a képeket és a rajzot). Sipos Enikő bizonyította be, hogy a kassai és a nürnbergi Szent János sziluettje fedi egymást, míg a fejek alárajzolása tükörképes.[10] A danzigi (lübecki) miseruha (19–20. kat. szám) Leonie von Wilckens nézete szerint nagyon szorosan kapcsolódik a nürnbergi kazulához.[11] Ennek a pajzsán találkozunk először hímzésen ábrázolt mezővel a selyem bélés fölött,[12] amely azután a brandenburgi kappán (24. kat. szám) tér vissza. A brandenburgi hímzésen azonban négyszögletes előképet vettek át, míg a gdański pajzsra a jelenetet pajzsformára komponálták. A krakkói Mária-templom kazulája (14. kat. szám) nem tartozik szorosan ebbe a csoportba, itt a hímzés reliefszerűsége és a cernadudorok a korábbi prágai gyakorlat maradványai. A lengyel hímzések oly kevésbé hasonlítanak a krakkói kazulához, hogy készítését mégis inkább Prágára kell lokalizálnunk. Itt a nimbuszok körül elhelyezett, arannyal fe-



5. A brünni kazula dorzálé-keresztje: Szent András (4. kat. szám)

dett cérnadudorok a budapesti Jézus ostromozása-jelenet oszlopához hasonlítanak (21. kat. szám). Ezt a hímzést egy másik, valamivel későbbi, magyarországi, növényzettel és fákkal benőtt talajú Olajfák hegye-jelenettel illesztették össze kazulakeresztté (sajnos a kereszt adatait együttesen, az eltérő részeket nem elkülönítve vettem föl a listára, ezáltal az összefüggések nem egészen világosak). Csupán egy hímzésünk van annak igazolásául, hogy létezett olyan műhely, amely nem alkalmazott kontúrokat. Ez az a hímzés, amelynek töredékeiből a rokycanyi kazula előoldalának keresztjét összeállították. A brandenburgi hímzők iskolázottsága is arra utal, hogy más műhely is volt Prágában, ahol nem használtak fektetett kontúrokat. A fehér kontúrokat alkalmazó műhely az utolsó, amelynek követni tudjuk műveit. Ugyanekkor hímezték a P 13-as és P 14-es leltári számú miseruhákat is, nyilvánvalóan a megrendelő, Klitzing brandenburgi prépost lakóhelyén, Brandenburgban.

A brandenburgi dómban őrzött hímzéseket részben a későbbi beavatkozások torzították el, részben az öregezés és a használat miatt koptak meg, habár készítésük után azonnal az ornátusokra varrták fel őket. Ezekben a hímzéseken együtt jelennek meg olyan öltéstechnikák, amelyek a korai prágai műhelyekre jellemzőek, és azután többé nem fordulnak elő, és olyanok, amelyeket csak a késői prágai-cseh hímzéseken találunk meg. Itt már a változtatás alkotó módon saját eszközöket alakított ki. Már Brünnben és a třeboňi antependiumon selyemszálás tűfestéssel borították a kasírozott selyemszövetet, Prágában a selyemfelületet félig láthatóan hagyták és kevés fektetett aranszállal vonták be, mint már a třeboňi antependium keretelésén is. Később azonban ezt a rátett selymet felhasználták például a mező zöldjéhez, ahogyan az a 19. számú darab pajzsán és a 24. számú, brandenburgi hímzésen látható, majd azt selyemszálás öltésekből kialakított fűcsomókkal és virágcskákkal díszítették. Ezzel szemben a 25, 26, 27. számú emlékek brandenburgi hímzői a selyemszövetet színes alapként alkalmazták és aranszállal indákkal és csillagokkal hímezték ki úgy, hogy segítségével egyszerre díszítették és rögzítették is az anyagot. Ezeknél a hímzéseknél a könyv- és táblaképfestészet szolgált közvetlen előképekül, amint ezt a *fleuronné* és a csillagokkal díszített háttér átvétele bizonyítja. A selyemháttér kialakításának másik módja a kifeszített selyemszál átfogószállakkal való rögzítése, ismét arany csillagokkal teleszórtan, amint ezt egy körmeneti kereszt hímzője (28–29. szám) alkalmazta. Brandenburgban ezen az egyetlen darabon váltotta fel az arany háttérrel a színes. A hímzés selyemvonalakkal való díszítése, amely Třeboňban csak a mondatszalogokon fordul elő, Brandenburgban önálló, új esztétikai értékkel bíró ábrázolási móddá válik (25–26. kat. szám). Az újításra takarékosági okokból volt szükség; ennek bizonyítéka a zászló Máriát ábrázoló oldalán az aranyalap rafinált kiváltásának a módja: az angyalok a háttérben nagy, színes velumot tartanak kifeszítve. A későbbi prágai műhelyekben készült hímzések keretszegélyén a bőrcsík fölött vezetett színes selyem és arany váltakozásának gyakorlatát Brandenburgban folytatták. A fehér bőrcsíkokat a könyvkötők sokféle módon alkalmazták, például a könyvgerincek szegésére; ezeket a csíkokat maguk is vágták.[13] Brandenburgban valószínűleg hiány volt ebből az anyagból. Ehelyett itt vászoncsíkot alkalmaztak alátétként. Az eljárást Prágában is ismerhették, mert a görlizti kazulán a vászonra kasírozott bőrcsík használatára régebbi tradícióra nyúlhat vissza. A P 13-as miseruha



6. A brünni kazula melloszlopa: Szent Katalin (6. kat. szám)

egyik oszlopán a bőrbetétet vászoncsíkkal folytatták, a kappá aranszegélye teljesen vászonbetétre van hímezve.

Prágai tapasztalatokon alapulhat az aranszállal fedett domborított díszítőelemek alkalmazása is, mert ez a technika először a pirnai antependiumon fordul elő. Egyedi a cérnával bevont selyemszálak alkalmazása a göndör hajhoz és a prémsapkához. Habár a körmeneti zászló hímzését tekintve nagyon különbözik a katalógus 25 és 26. számú darabjaitól, az ábrázolás ikonográfiája mégis Brandenburgra lokalizálja. A „Péter láncái”-nak ünnepére hímeztetett oldalon Szent Péter alakja szinte tökéletesen megegyezik a brandenburgi dóm cseh oltárának festett predelláján lévő Szent Péter-figurával. A cseh mesterek előképeket, képtípusokat és motívumokat hoztak magukkal.[14] Ilyen például a kendőt kifeszítő angyal, a megfeszített Krisztus Mária Magdolnával és a Királyok imádásának ikonográfiai típusa. Ezzel a képi nyelvvél hosszú időn keresztül dolgoztak; habár a Münchenbergi (?) oltár Királyok imádása-jelenete[15] egész sor



7. Kazulakereszt Görlitzből. Görlitz, Städtische Kunstsammlungen (12. kat. szám)

új elemet sorakoztat föl, mégis ugyanarra az előképre nyúlik vissza, mint a P 13-as leltári számú miseruha kapujának jelenete (24. kat. szám): az öreg király koronáját a csuklójához csatolta. Ezt az eleven képi ötletet alkalmazta az a festő is, aki a prágai Szent Vitus-székesegyház szász kápolnáját festette ki. A kappá hímzője az Imádás jelenetének virágos mezőbe helyezésével (l. 3. jegyzet) újabb olyan motívumot vezet be, amelyet az M 24 leltári számú gdański (19. kat. szám) pajzsról már ismerünk, és amelynek eredete egészen a Vyšehradi Madonnáig nyúlik vissza.[16] A brandenburgi dóm helyi eredetű darabjai sajátos fejlődésükkel határozottan kiemelkednek más egyedi darabok vagy csoportos emlékek közül, a megrendelő, és az időbeli eltérés által létrejött minden különbség ellenére. A P 13. és 14. leltári számú darabok (22, 23, 24. kat. szám) a cseh import és a helyi emlékek között állnak, mindkét csoport kritériumait kielégítik egyetlen tárgy, egyetlen hímzés keretein belül. Stilisztikailag és technikailag ismert elemeket alkalmaznak, de sem az előrajzolásokban, sem pedig a színvilágban – az oszlopok kissé túl tarkára sikerültek – nem érik el a késői prágai-cseh hímzések kisugárzó erejét, a Királyok imádatát ábrázoló kappá kivételével.

A körmeneti zászlót Hannelore Sachs helyi munkának tartotta. Hímzése túlnyomórészt Prágára utal, bár megfigyelhetünk bizonyos sajátosságokat, amelyeket brandenburgi ismérveknek nevezhetünk. Bizonyosnak tarthatjuk, hogy egy brandenburgi hímző – figyelembe véve a hosszú tanulási időt, és a sajátos, megtanult technikai ki-

fejezőeszközhöz való tudatos ragaszkodást – cseh iskolázottság nélkül, csupán a cseh mintaképeket követve, ezt a hímzést nem tudta volna elkészíteni.[17] Ezt megelőzően nem is ismerünk színes selymhímzést az őrgrófságból. Tehát nem csupán arról lehet szó, hogy cseh befolyás érvényesült Brandenburgban, hanem minden okunk megvan azt feltételezni, hogy a hímzéseket olyan cseh mester készítette, aki itt telepedett le. Ez a hímző ismerte a prágai színes szegélyeket, és a régebbi műhelyek arany szegélyeit, finom, hangsúlyos ruhát viselő figuráit alkalmazta, amelyek baldachin alatt állnak. Hím-



8. Kazulakereszt töredéke Kassáról: Szent János. Budapest, Magyar Nemzeti Múzeum (16. kat. szám)



9. Kazula kereszttel és melloszloppal Danzigból: Mária a Gyermekkel. Nürnberg, Germanisches Nationalmuseum. (17. kat. szám)
Fotó: Nürnberg, Germanisches Nationalmuseum



10. A danzigi kazula részlete: Szent János. (17. kat. szám)
Fotó: Nürnberg, Germanisches Nationalmuseum

zésein megtalálhatók a világos alapon lévő keskeny redők, de nem hozta magával a kontúrok használatát, sem a régebbi vöröset, sem pedig az újabb fehérét. Brandenburgban aztán sokkal szerényebb feltételek mellett a helyi megrendelőknek dolgozott. Arra pedig, hogy a székeskáptalantól is kapott megbízásokat, vannak bizonyítékok: fennmaradtak hímzései.

A keskeny redőárnyékok, amelyeknél kevés öltéssel veszik körül az előrajzot, összekötik a zászlót a P 13-as és P 14-es leltári számú hímzéssel (23. és 22. kat. szám), továbbá a P 8-as leltári számúval is. Mivel ugyanezt a keskeny redőárnyékot a görbitzi kazula Magdolna-figurájának ruházatán is megtaláljuk, lehetséges, hogy ez annak a késői prágai műhelynek ismértve, ahonnan a hímzések, de talán a mester és a segédek is Brandenburgba érkeztek. Mivel az alárajzolásokon látható kissé vaskos, széles koronák által lemetezett fejek és a kis, hússos kezek között is egyértelmű összefüggések fedezhetők fel, lehetségessé válik egy nagy műhely tevékenységének követése. A technikák és az anyagok eltérése egyetlen zászló két oldalán – de még egyetlen oldalon belül is – egy bizonyosan egyazon műhelyben készült darabon arra enged következtetni, hogy a műhelyben egész sor, specializálódott hímző dolgozott. A műhelyhez csatlakozott hímzők különféle tanultsága eltérő tapasztalatokkal gazdagította azt, és elevenen tartotta a kapcsolatot Prágával is. Valószínűleg előre elkészített árut is kínáltak eladásra, erre utal a P 8-as leltári számú hímzés mellőslópa (27. kat. szám). Ezt bizonyára a vásárló számára toldották meg. Lehetséges, hogy a figurális hímzések között ez a legkésőbbi, mivel valamennyi figurát applikáltak, és a fülkéket, valamint a posztamenseket – a zászló keretsávjához és a cseh táblaképfestészethez hasonlóan – elhagyták. Ezzel rokon, lineáris pálmalevelek újból feltűnnek a 15. század második negyedében a P 2-es leltári számú (publikálatlan) miseruha hímzésén, ahol a pálmalevelet barna vászonra hímezték. Itt egyszerű, durva, síkszerűen applikált rózsák köré tekerednek. Ezzel a szegényes dekorációval ér véget a cseh mesterek hímzőmunkája Brandenburgban.

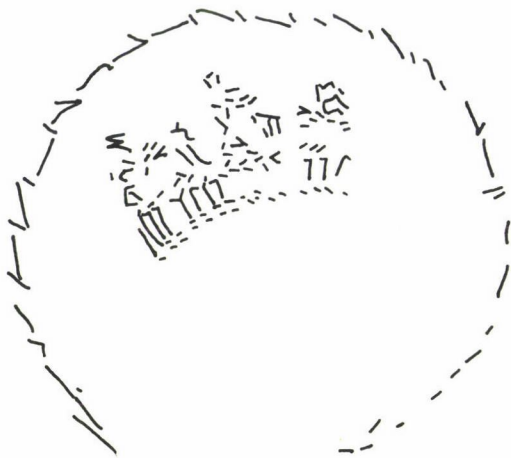
A Paulus-kárpit és kazulakereszt eltér az előzőektől. Elképzelhető tehát egy másik műhely is, amely az előzővel egy időben dolgozott a brandenburgi őrgrofságban, habár a rajtuk lévő baldachinok azonos minták alapján készültek, és azonos kéztől származhatnak. Nincsen hímzett bizonyítékunk arra, hogy a cseh mesterek bevándorlása Károly tangermündei rezidenciájának építési idejére nyúlva vissza. A Paulus-kárpiton és a kazulakeresztben az anyaghasználat és a technikák alkalmazásának visszafogottsága és a hímzések bizonyos egyszerűsége figyelhető meg, amely utalhat erre, ha ezeket olyan kézművesek munkájának tartjuk, akik már a második generáció tagjaként, messzire a művészeti központtól, a magukkal hozott tudásból éltek.

Valamennyi ismert eredetű magyar hímzés a Felvidékről származik, onnan, ahol a török hódítás idején is érintetlenül maradt a gótikus művészet. Ma Szlovákia része a Szepesség is, ahol a királyi tulajdonú szepesi vár állt. Ez a vár az esztergomi érsekség alá tartozott, míg 1776-ban önállóvá nem vált. Ezen a vidéken együtt éltek a magyarok, németek és zsidók a szlovákokkal. A kultúra és a művészet soknemzetiségű volt, a kassai hímzőcéh[18] nevei túlnyomórészt magyarok.[19] Amikor Zsigmondot, IV. Károly fiát 1387-ben magyar királlyá koronázták – korábban brandenburgi őrgrof volt –, bizonyosan hozott magával művészeket Magyarországra,

illetve bizonyosan jöttek utána olyan művészek, akik az akkor virágzó cseh stílust képviselték.[20] Ezt bizonyítja az a magyar művészeti kiállítás, amelyet Zsigmond király koronázásának 600. évfordulója alkalmából rendeztek.[21] Úgy tűnik, hogy a hímzéseken ez a stílus – már amennyire ezt a fennmaradt darabok alapján megítélhetjük – csak 1420 körül terjedt el, illetve integrálódott. Hatása kimutatható egy sor magas színvonalú művészeti központban.[22] A különböző fennmaradt hímzések hűen dokumentálják ezt a hatást, bár ezek az egyes központok, illetve műhelyek magában álló emlékei, a visszavisszatérő technikák azonban mégis összekapcsolják őket. A magyar hímzések azon csoportját, amelyek a prágai iskolát követik, elsőként a kassai kazula (31. kat. szám) előoldalának a vörös átfogószálakkal hímzett Madonnája képviseli. (Ezt a darabot semmiképp sem lehet Brünnel kapcsolatba hozni.) A 33. katalógusszámú viláskereszt a forgórózsás háttérrel és néhány applikált figurával jól kapcsolható a prágai gyakorlathoz, habár az itt található arany feszítőszálakkal először Brünneben találkozhatunk (igaz ugyan, hogy egy utólagosan, darabokból összeállított hímzésen – 2. kat. szám). A Metterciát ábrázoló kazulakereszt (34. kat. szám) olyan helyi, magyar műhelyben készülhetett, amely a prágai tapasztalatokat hasznosította. Erre utal a keretelés, amely olyan, mint a krakkói (13. kat. számú) darabé, az alap pedig olyan, mint a 10. számú hímzésé. A kazula Szepeshelyről való, és drága gyöngyszegélye arra utal, hogy a közeli vár urainak adománya lehetett a prépostság számára, és az udvari műhelyben hímezheték. A Mária-kazulák felépítését követi a kereszt, de itt a Mettercia van a központban, ami azt bizonyítja, hogy Szent Anna kultusza – Szepességben sok oltárt szenteltek tiszteletére – a szepeshelyi templomban is eleven volt.[23] A szepeshelyi templomból való másik hímzés Olajfák hegye-jelenével (21. kat. szám) kapcsolatban Wehli Tünde a pozsonyi E Missale miniátorának, Mihály mesternek körére utalt. Kiemeli, hogy itt is Isten keze jelenik meg az angyal helyén, (l. 4. jegyzet). Hasonló Olajfák hegye-jelenet látható egy Kölnben őrzött hímzésen.[24] Az 1420-as évek második felében Pozsony királyi rezidencia volt, ahol intenzív építkezés folyt.[25] Mivel mindkét szepességi kazulán az alapot növényzet borítja, érdemes volna részletesen összehasonlítani ezeket. A szintén három oldalról kerettel lezárt Szent Katalin-figura (32. kat. szám) fehér, fektetett szálak kontúrájával a késői prágai csoport hatását mutatja, noha a selyemszál-alap fölötti feszített aranyszálak ismét a morva területre utalnak. A vékony ezüst alkalmazása miatt azonban nem Prágában, hanem Magyarországon készülhetett. (Ugyanezen a kazulán még egy, Szent Katalint ábrázoló, applikált hímzés van – Budapest, Iparművészeti Múzeum, ltsz. 14.965 –, amelynek készítésére később még visszatérünk). Ezzel szemben a 35. katalógusszámú bártfai kazulakereszt, amelyen a lazúrtechnika vált a legfontosabb kifejezési eszközzé, Brünnt követi. A korábban említett daraboknál ez a technika csak apró részleteken, mint például kardon fordul elő, úgy, ahogyan azt Prágában, ott is főként a késői csoportnál alkalmazták. A bártfai és esztergomi keresztre perspektivikus, árnyékolt kazettás tetőket hímeztek, korábban ez a késői prágai műhelyből származó danzigi darabon (20. kat. szám) fordult elő. A 33. és 35. számú hímzésen két különböző színnel körültekert zsinórt alkalmaztak. A 34. és 35. számú hímzésen a ruházatot hímzett arany csillagokkal díszítették, ugyanúgy, ahogy ez először az egyik rokycanyi angyal ruháján lát-



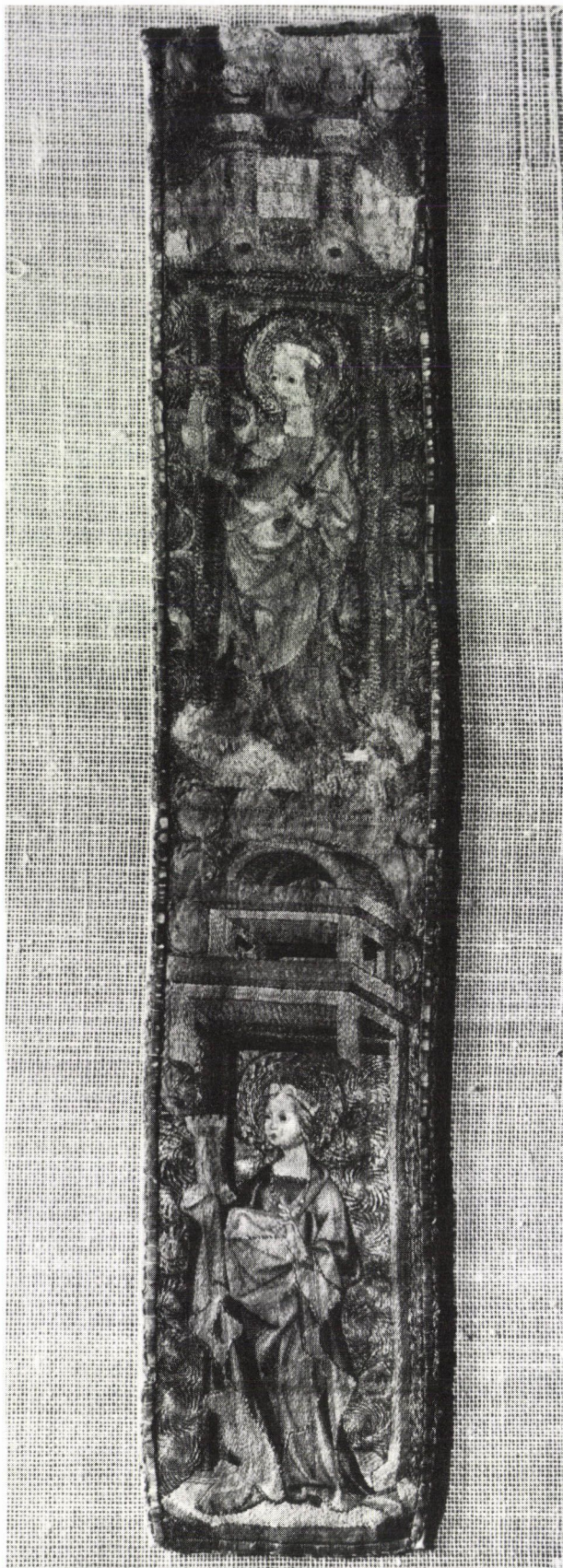
11. A danzigi kazula részlete: Mária Magdolna. (17. kat. szám)
Fotó: Nürnberg, Germanisches Nationalmuseum



12. A Szent Katalin koronájának hátoldalán lévő öltések rajza a pergamenbetétekkel (18. kat. szám, a 17. kat. számú Máriához hasonlóan)

ható. Az aranyalap alatt található lemezek is erre a kazulára utalnak. Az esztergomi kazula keresztjén ismét fehér selyemmel készült kontúrok vannak. Ezt a miseruhát Frankfurtban vásárolták, mégis lehetséges, hogy egy másik, most a frankfurti dómban lévő darabbal együtt Magyarországról származik. A technikai jellegzetességeken túl a háromoldalú baldachin a kereszt vízszintes ágán lévő félalakok fölött olyan ismérv, amellyel az esztergomi kincstár sok plasztikusan hímzett, 15. század végi kazulakeresztjén találkozhatunk. Az esztergomi kazulakereszt és a 32. katalógusszámú Szent Katalin a cseh hímzőművészet kései emléke, amelyben a tradicionális módszereket tovább alkalmazták és sokfelől származó effektusokkal gazdagították. Ezek a hímzések egy olyan átmeneti korszak emlékei, amelynek legszebb darabjai az applikált figurákkal díszített[26] tököli ornátus[27] 1448-ból, és a Szent György fölötti Fájdalmas Krisztus Szepeshelyről. Ezeken a hímzéseken keverednek a 15. század elejének és második felének technikai jellegzetességei, egymás mellett, egy darabon megtalálható a csomóöltés, a fektetett szálak rombusz alakú rögzítése, a gyöngyszegély és aranyalapra hímzett lineáris kontúr, valamint elcsúsztatott lapos öltések és keresztbe fektetett fonadékszálak.[28] A tököli kappán, amely már egy teljesen új stílust képvisel, a cseh módra való festői színátmeneteket még biztos kézzel alkalmazták, a régi színvonalnak megfelelően. Ezt követően az egész művészeti ág éppen a hímzéstechnikai megoldás miatt durvult el teljesen, és süllyedt bele a lapos tömegtermelésbe.

A magyar és brandenburgi hímzések technikai újításai közötti meglepő hasonlóságok valószínűleg nem csupán a közös cseh forrásra vezethetők vissza, hanem a Luxemburgi által uralt területek növekedésével is magyarázhatók.[29] A stíluskritikai kutatás feladata annak az eldöntése, hogy más tájegységek esetében is tisztázza: a cseh hímzések művészi összefüggéseivel párhuzamosan a vizsgált kézművestechnikák hatása kimutatható-e? Brandenburg szempontjából Hannelore Sachs fejtette ki, hogy miért jelenik meg itt a cseh gótika. Téziseit a hímzések területén végzett vizsgálódások is megerősítik. Bebizonyítható, hogy érkeztek import tárgyak, de helyben is készültek alkotások olyan kézműves-művészek által, akik a cseh műhelyek konkrét tapasztalatával érkeztek a



13. Kazulakereszt töredéke Szent Katalin és Szent Borbála alakjával. Berlin, Märkisches Museum (18. kat. szám)



14. Pluviálé pajzsa Danzigból: Mária a Paradicsomkertecskében. Lübeck, Museum für Kunst und Kulturgeschichte (19. kat. szám)

brandenburgi őrgrófságba, itt telepedtek le, és hosszú időn keresztül dolgoztak. Annak eldöntésére, hogy a brandenburgi hímzések egyes darabjai helyi készítésűek-e vagy pedig importművek – melyik fakad az egyik, melyik a másik forrásból –, 64 jegy alapján megvizsgáltunk egy sor cseh és azzal rokon emléket, hogy ezáltal egy olyan osztályozás jöjjön létre egy kézműves-területen, amely az egymással való összehasonlításokat lehetővé teszi. Az állandóan jelenlévő ismérveket kihagytuk, valamint azokat a kivételeket is, amelyek elszigetelten jelentkeztek az egyes csoportokban. Azok a jellegzetességek viszont szerepelnek, amelyek egy-egy csoportra jellem-

zőek, illetve egyik csoportot a másiktól megkülönböztetik. Az egy csoporton belüli eltérések, még ha azok egyértelműen lehatároltak és lokalizáltak is, arra utalnak, hogy egyidejűleg több műhely dolgozhatott, illetve, hogy egy-egy műhelyben több, saját karakterű, specializálódott hímző működött. Egyidejűleg dolgozhattak egy-egy megbízáson, ezt az egy darabon belüli eltérések bizonyítják.[30] A minőség mindenestre inkább gazdagos, mint fényűző eszközök segítségével valósult meg, és más módon is, mint az itt felvett eltérő tulajdonságok.

Bizonyos kérdések megválaszolására elengedhetetlen lenne a hátoldalak megvizsgálása, különösen a pirosak



15. Kazulakereszt Szepeshelyről
Budapest, Magyar Nemzeti Múzeum (21. kat. szám)

és a rózsaszínűek esetében, ahol a különböző árnyalatok kifakultak, egészen világos, illetve barnás tónusúvá váltak, mások elszürkültek. Így például a testkontúrok (18. kat. szám) az előoldalon közép barnák, míg a hátoldalon rózsaszínűek és kárminvörösek, ezt a műhely többi darabjánál nagy valószínűséggel általánosíthatjuk. A rokycanyi kereszt aranszálaait vörös és világosabb selyem fogja le. Feltételezhetjük, hogy ezek a színek eredetileg hasonlóak voltak, és így bizonyos világos tónusoknál kifakult vörösekről és rózsaszínekről van szó. A gdański (nürnbergi) kazulán lilás-rózsaszínű szálakat használtak, amelyek átmenet nélkül, hirtelen válnak világossá. Ez azt bizonyítja, hogy a felületeket a rózsaszínű színskála színeinek segítségével hímezték ki. Mivel valószínűleg különbözően pácolt színekről van szó, amelyek az egyes hímezőkre jellemzőek, a vörös és fakó szájakat nem tekinthetjük kiindulási pontnak, habár a festészetben mindkét szín előfordul. Bámulatos, hogy a kétfajta hímezés egyetlen műhelyből való miseruhán (20. kat. szám) is előfordul. A természetes változások, hasonlóan a későbbi beavatkozáshoz és kopáshoz relatív értékűvé teszik az elemzést. További akadályokba ütközik, esetenként lehetetlenné is válik az összefüggések kutatása. A 7, 34, és 33. számú darabot csak zárt vitrinben keresztül tanulmányoztam, így az öltéshosszat csak becsülni lehetett.[31] A jellemzőket nem a technikai összefüggések alapján soroltam fel, hanem aszerint, hogy milyen sorrendben tűnnek fel az időben és térben nagy valószínűséggel elhelyezett darabokon. Ennek megfelelően a sor élére került a korai

prágai és brünni centrum, a vizsgálat középpontjában az itt prágainak tartott rokycanyi és broumov/břevnovi kazulakereszt áll. Ezeket a darabokat követi az a csoport, amelyet Prágából vezethetünk le.

A vizsgált területek hímezéseit a 15. század első harmadáig vettem fel a katalógusba, amennyiben ezek egy-egy területen a cseh hízművészetet reprezentálják. Így nem kerültek a katalógusba a késői magyar,[32] a helyben készült gdański[33] hímezések, még akkor sem, ha cseh vagy azt követő applikációk felhasználásával készültek, sem pedig a magányosan álló regensburgi kereszt,[34] és más ezekhez hasonló hímezések.[35]

Annak eldöntésére, hogy a brandenburgi hímezések helyben készültek-e vagy importálták őket, egy egész sor cseh és rokon eredetű hímezést vizsgáltam meg a 64 szempont alapján. Kézműves jegyek nyomán olyan rendszert sikerült létrehozni, amely lehetővé teszi a hímezések összehasonlítását. Olyan ismertetőjegyeket vettem fel a listára, amelyek egy csoportra jellemzőek, illetve, amelyek segítségével az egyes csoportok elkülöníthetők. Az egyes csoportokon belüli eltérések azt mutatják, hogy több műhely és több specializálódott hímező működött egyidejűleg. Ezek a mesterek bizonyos műveken egyszerre dolgoztak, ezt bizonyítják a kivitelezés eltérései. A rokycanyi és a broumov/břevnovi kazulakeresztet különösen jelentősnek tartom a prágai eredetű hímezések között.

Technikák:

1–3. számú technikák:

1. keretelés: zsinórral
2. keretelés: aranyfonadékkal
3. pergamen- vagy bőrcsíkok, vászonszíkok

A domborított hímezés meglepően korán jelenik meg. A pirnai antependium nimbusaiban a felvarrt köveken, az erősen alátömött koronákon, a domborított pásztorboton és a párhuzamos bordák aranszínű díszítményén figyelhetjük meg. Ezt követően a brünni kereteléseken, a lefektetett fehér bőrcsíkok felett, és a fölülhímezett zsinórokra, ahol az aranszálakat váltakozva húzták át (l. 1. és 5. kat. szám). Ehhez hasonló domborított keretek Prágában is megjelentek, kövek és aláhímezett domborítások formájában. A domborított keretek Itáliában is előfordulnak ebben az időben.[36] Firenzei hímezők bizonyosan dolgoztak Burgundia és Berry hercegének udvarában,[37] mennyivel többen működhetek a császár, IV. Károly környezetében! Ha figyelembe vesszük továbbá Theoderich mester karlstejni domborított képháttereit, kiemelkedő pajzsait és applikált csatjait, előttünk van az az alkotói légkör, amely ennek a dekorációnak a megszületését elősegítette, és amely egészen a brandenburgi darabokig hatott. Csak a későbbi prágai – cseh – műhelyek és az őket követő mesterek dolgoztak teljesen lapos hímezőtechnikával.

4. számú technika: alap: rutás, ill. halszállkás

A rutás alap korán megjelenő technika Prágában és Brünnben, amelyet később ismét alkalmaztak, így a brünni Szent Katalinon és a brandenburgi zászlón, az esztergomi keresztben és még a helyi gdański hímezéseken is. A felületkitöltő alap az egymásba csúszó rutákkal feltűnik a korai központokban, és később Brandenburgban és Magyarországon ismét megjelent. A halszállkás alap csak a késői prágai műhelyekre jellemző, majd ezt követően Magyarországon is alkalmazták.



16. Pluviálé betétje idősebb Szent Jakab és Szent Bertalan alakjával. Brandenburg, Domstift (23. kat. szám)



17. A brandenburgi pluviálé pajza a Királyok imádása jelenetével (23. kat. szám)

5. számú technika: arany és színes vonalak, ill. mustrák

Aranszálok váltakoznak olyan színes hasított öltésű vonalakkal, amelyek vonalról vonalra még satírozva lehetnek. Már Brünnben alkalmazták, a késői prágai műhelyben, ott is főként a nimbuszokban meghatározó technikai jellegzetesség, majd a korai brandenburgi és magyarországi hímzéseken is tovább él. Már Prágában egyszerűsítették a technikát: az aranszálok alá színes selymet tettek. Mivel ezek sohasem fedik egymást, M-mel jelöltem a mintás ruházatokat, amelyek a táblaképfestészből ismert módon a hímzéseken nagyon ritkán fordulnak elő. Más csoportokon a ruházatot arany csillagoltésekkel mintázzák, de a csillagoltések a selymen is előfordulnak.

6. számú technika: lazúrhímzés

Színesen megtörő, a fonadékszállakat gyakran megvastagított színes selymmel rögzítő technika. Úgy tűnik, ez az eljárás a kevés színből kialakított, régi fektetett szálak technikából eredeztethető, ahogyan ezt a katalógus 3. számú darabja háttérének geometrikus mintázatán láthatjuk. Brünnben a lazúrhímzést már mintegy száz évvel korábban alkalmazták nagyobb felületek, gyakran nimbuszok kitöltésére (erre példa a későbbi bártfai kereszt is, 35. kat. szám), mint ahogyan végleges formájában virágkorát élte volna. Prágában többé-kevésbé meghatározott felületeken használták, a későbbi hímzéseken szinte teljesen háttérbe szorult.

7. számú technika: selyem alátétek

Színes, finom (keleti) selyem nemes háttérként való alkalmazása a fedő hímzés alatt. Az eljárást már Brünnben ismerték, a třeboňi antependiumon szinte minden figuránál alkalmazták, egyúttal ezen a hímzésen válik először láthatóvá. A broumov/břevnovi kazulán (10. kat.

szám) a selymet különálló aranszállakkal fedték, így láthatjuk már a keresztszár ábrázolásain. Ez a megoldás az arany és színes vonalak váltakozásának egyik variánsa lett. A selyemalátétek átvétele a cseh hímzés által befolyásolt területeket is kijelöli. A következő fokozatban a selyembetéteket a mezők felületeihez használják, erre hímzik azután a lineáris virágokat (19. kat. szám). Ezt átvették Brandenburgban, ahol a tetőt is selymmel fedték (24. kat. szám). Legvégül Brandenburgban az aranyalapot teljesen felváltja a színes selyemalap.

8. számú technika: zsinórok

A zsinórok a cseh hímzéseken mint képkontúrok fordulnak elő, a třeboňi antependiumon pedig zászlórúdként alkalmazták. Arra, hogy Brünnben használták volna, nincs bizonyítékunk, lehetséges, hogy az újabb zsinórok a régebbiek helyére kerültek. Mindenfelé alkalmazták, vastagabb formájában is (27. kat. szám). A zsinórt sokszor utánozták, cérna, vagy gyapjúkötegek fedték hímzéssel, többnyire váltakozó színes mezőkkel (például 17. és 22. kat. szám).



18. Vélu Szent Pál alakjával. Brandenburg, Domstift (25. kat. szám)



19. Kazula kereszttel. Brandenburg, Domstift (26. kat. szám)

9. számú technika: domborítások

A hímzéseken előforduló domborítások lenfonallal aláhímzett részleteken: orrokon, gyümölcsökön, csatokon és az olyan díszítő részekben, ahol a párhuzamosan vízszintesen fekvő domborulatokat arany fedi (7. és 29. kat. szám).

10. számú technika: cérnakötegek

A cérnakötegek nem csupán gyöngyhímzés alátétéül szolgáltak, hanem aranydomborítások alapjául, így például a pirnai antependiumon, a broumov/břevnovi kazulán és a krakkói és magyarországi darabokon (7, 10, 14, 21. kat. szám).

11. és 12. számú technikák:

11. bíbor testszín-kontúr

12. vörös testszín-kontúr

Az inkarnát-kontúrok többnyire barnák, de feltűnik közöttük egy bíborszerű lilás szín is, amelyet a közép-

korban „brun”-nek neveztek, és amely egy bogyós növény festékanyagából készült.[38] Ezzel a színnel először a treboňi antependiumon találkozunk, de a késői prágai – cseh – csoport darabjain már nem fordul elő. Festett cérnaként feltűnik még a nürnbergi (danzigi) kazula nimbuszai körül. Ebben a formában Brandenburgban is előfordul, amiből arra következtethetünk, hogy az itteni hímzők nem kizárólag az úgynevezett késői prágai műhelyből érkeztek. A testfelület vörös kontúrája a prágai műhelyek gazdag kifejezőmódjához tartozott, ennek példája a treboňi antependium is. Néhány magyarországi hímzésen szürkésbarna kontúr (kifakult vörös?) látható.

13. számú technika: vörös vagy fehér fektetett selyemkontúr

A fektetett selyem, illetve a fektetett cérna vagy szálköteg jelenléte a vizsgálatok során döntő kritériumnak bizonyult a prágai műhelyek elkülönítésének szempontjából. Már a nürnbergi Germanisches Nationalmuseum-ban található 1320–30 körüli két hímzésen, amelyeket Leonie von Wilckens cseh munkának tart,[39] megtalál-



20. Pluviálé pajzsa Máriával és zenélő angyalokkal. Brandenburg, Domstift (27. kat. szám)

hatjuk a fektetett dupla selyemszálakból álló, átfogóöltésekkel rögzített kontúrt. A korai műhelyekben ez a selyem- vagy cérna-szálköteg vörös, a későbbiekben fehér (l. 4. jegyzet). A třeboňi antependiumon a mezők külső szélére fektetett barna selyem sem más prágai, sem pedig délcehországi műhelyekre nem jellemző. Ezt követi a Paulus-kárpit (25. kat. szám), míg más brandenburgi hímzéseken csak az applikált figurák körül vezetik a fektetett barna lencszálakat (27, 28, 29. kat. szám). Ezeken a hímzéseken a kontúrokkal sem a színességet, mint azt a vörös szálak tették, sem pedig a lineáris tisztaságot nem akarják fokozni, amit más hímzéseken a kiemelkedő fényes szélekkel, illetve színes keretelésekkel vagy árnyékokkal igyekeztek elérni.

14. számú technika: forgórózsás alap

A forgórózsás alap alkalmazása Prágában kezdődött, de a pirnai antependiumon még nem fordul elő, sem a nimbuszokban. Végigvonul a késői prágai, cseh műhelyeken, egészen ez első brandenburgi (P 13-as leltári számú) kazuláig.

15. számú technika: belső rajz

Mindenekelőtt feszített szálak fölött találkozunk hasított öltésekből kialakított vonalakkal, amelyek rögzítenek, és egyúttal formát is alkotnak, például a tetőzsinde-

lyeknél. Egyes darabokon, amelyek feszítő szálak nélkül készültek, e rajzok szintén hasított öltésekből kialakított felületeken vannak, mint például a nürnberg/gdański kazulán a fák.

16. számú technika: vörös és rózsaszínű rögzítőszálak

Az aranyalap vörös, rózsaszínű vagy kifakult rögzítőszálai, akár cérnázottak, akár cérna nélküliek, azok közé a prágai jellegzetességek közé tartozik, amelyeket Brandenburgban és Magyarországon is tovább alkalmaztak.

17. számú technika: egyenként lefektetett fonadékszálak

Az egyenként lefektetett fonadékszálak selyemfelületeken vannak, amelyek többé-kevésbé láthatóak maradnak. Ez a technika a színes szálak közé helyezett arany-szálak egyik variánsa. Először a třeboňi antependium keretelésén alkalmazták. Később Brandenburgban önálló technikává fejlesztették, ezzel váltották fel az aranyhátteret és megtakarították az aranyszálakat. Ide számítjuk a nimbuszokban alkalmazott, leöltött, hosszú fonadékszálakat is.

18. számú technika: különálló színes vonalak

A třeboňi antependiumon a mondatszalogokat különálló színes vonalak keretelik, és ugyanígy készültek a betűk közötti elválasztó jelek. Brandenburgban, az egyes

fonadékszálakhoz hasonlóan, az egész ábrázoláson előfordul.

19. számú technika: keret: fonadék, ill. selyem

A színes selyem feszítőszálak és lebegőöltések segítségével kialakított váltakozó felületek a késői nagy prágai műhelyek által készített keretelésekre jellemzők. Itt az egyes objektumok eltérő színűek, és hasonlóan készültek az aranyfelületek, és hasonlóan vezették az aranyszálakat a színes felületek alatt.

20. számú technika: felületmustra

Felületmustra alatt értjük a lineárisan, fektetett vagy leöltött szállal hímzett növényzetet a talajon, akár selyemmel, akár pedig fonadékszálakkal készült. Ezt az eljárást a késői prágai műhely alkalmazta, majd ezt követően Brandenburgban és Magyarországon fordul elő.

21. számú technika: aranyhártyaszálak

Prágában sohasem használták, alkalmazásuk az 1410–20 körüli évektől a Csehországon kívüli centrumokhoz köthető.

További technikák:

22. számú technika:

Az alárajzolás általában szürke vagy fekete, lineáris és lavírozott, néhány esetben vörös, az aranyalaphoz sárgás, de előfordul a kék és a zöld szín is. Ez a jelölés a színes alárajzolás meglétére utal.

23. számú technika:

Fonatos sávoly rutákkal. Későbbi előfordulása viszsza Csehországra és Morvaországra.

24. számú technika:

Lebegőöltések rombusz alakú rögzítése (arab technika) mindenhol előfordul, segítségével a csoportok nem különíthetők el.

25. számú technika:

A nimbuszok rombusz alakú rögzítőöltése brandenburgi jellegzetesség.

26. számú technika:

Nimbuszok selyem feszítőszálak fölött. Ez a technika a 15. század második felének tömegtermelésére jellemző. A vizsgált csoportokban már Bártfán megjelenik, megtalálható mindkét Szent Katalin-figurás, budapesti hímzésen, ezen kívül pedig Regensburgban.

27. számú technika:

Majdnem az összes inkarnátot modellálva hímezték, mégpedig valószínűleg mára már kifakult rózsaszínnel. Néhány hímzésen egyenes öltésekkel dolgoztak: a Paulus-kárpitnál nem eldönthető, de így készült a katalógus 27, 28 és 29. számú darabja és a magyarországi hímzések közül a 30. és 35. kat. számú.

28. számú technika:

A gyöngyök nem összehasonlítható kritériumok, felhasználásuk nyilvánvalóan a megrendelő kívánságától függött. Miután a pirnai antependium és a 10. kat. számú darab esetében megállapították, hogy a cérnadomborulatokon nemcsak gyöngyök, hanem aranyszálak is lehet-



21. A brandenburgi pluviálé betétje: Szent János (27. kat. szám)

nek, ebből sem vonhatunk le egyértelmű következtetéseket.

29. számú technika:

A csomóöltések előfordulása nem szorítkozik bizonyos központokra és aránylag ritkán fordulnak elő.

30. számú technika:

Fonadék-kantillákat csak ritkán alkalmaztak, de megtalálhatjuk már Rokycanyban is.

31. számú technika:

A fonadékcérnák nem bizonyultak megfelelő összehasonlítási anyagnak. Megtalálhatók már Brnóban a

katalógus 2, 3, 6. számú darabjain, Prágában a 9. és a 10. számú darabokon. Nincsen a késői prágai műhely hímzésein, de Brandenburgban a katalógus 27. és 29. számú hímzésein és a magyarországi 34. és 36. számú darabon megint feltűnik.

Itt nem szerepelnek, de megfigyeltük az aranszálak magját (belső szálát) is. Az derült ki, hogy az alaphoz és a részletekhez különböző belsejű szálakat használtak, amelyek az aranyötvözetekhez hasonlóan bizonyosan eltérnek egymástól.

Christa Maria Jeitner

KATALÓGUS

A katalógusban szereplő méretek mindig a hímzésre vonatkoznak, sohasem az ornátus egészére. Azokat a hímzéseket, amelyeket méret nélkül adtam meg, csak vitrinben keresztül tudtam vizsgálni.

Valamennyi hímzés közös vonása a színes selyemmel készült hasított öltéstechnika és a vászon alapra helyezett arany és ezüst fonadék, amelyen a durvább vászon fölött mindig finomabb vászon van, és amelyre a hímzés elkészítése után hátulról lisztkovásszal újabb vásznat kasíroztak.

1. Kazula gyöngyhímzéses keresztrel

figurális hímzés: 1380 körül, gyöngyhímzés: 15. század első harmada (v. Wilckens)
Brno, Moravská Galerie, Iparművészeti Gyűjtemény, ltsz. 27416

Származása: Brno, Szent Péter és Pál-székesegyház

Kasel mit perlbesticktem Kreuz

figürliche Stickerei um 1380, Perlstickerei 1. Drittel 15. Jh. (v. Wilckens)
Brünn, Mährische Galerie, Kunstgewerbemuseum, Inv. Nr. 27416

Herkunft: Dom St. Peter und Paul zu Brünn
m.: 232,5 cm, sz.: 59 cm



22. Körmeneti zászló: Péter elítélése és kiszabadítása-oldal.
Brandenburg, Domstift (29. kat. szám)

Felhők között Madonna, Szent Péter és Szent Pál félalakja, továbbá próféta-medailonok. Palmetta alakú, későbbi gazdag gyöngyhímzés alapárnázáson. A figurák tűfestéssel és lazúrhímzéssel készültek. A gyöngyhímzés, az alapárnázás, a felhősáv, a lazúrhímzés utólagos hímzései, valamint az atlaszalap későbbi átdolgozás eredményei, valószínűleg az eredeti keretben. A testrészeket világos keleti selyemmel bélelték alá, a hímzés ezt fedi. További technikák: 29, más nem állapítható meg.

Irodalom: Prokop 55. tábla; v. Wilckens, Brünn; v. Wilckens, Textile Kunst 285. kép

2. Kazula keresztrel és melloszloppal (l. 3–4. szám)

Brno, Moravská Galerie, Iparművészeti Gyűjtemény, ltsz. 27415

Származása: Brno, Szent Péter és Pál-székesegyház

Kasel mit Kreuz und Stab (siehe Nr. 3–4)

Brünn, Mährische Galerie, Kunstgewerbemuseum, Inv. Nr. 27415

Herkunft: Dom St. Peter und Paul zu Brünn

Előoldal: különféle töredékekből összeállított oszlop alsó és felső mezője. Az alsó, minden oldalról körülvágtatott mezőben Szent Péter és Pál alakja lóhereívek töredéke alatt. Fölötte másik mezőben másodlagosan betoldott, későbbi baldachin. Szent Katalin (6. szám) fölött ülő szent töredéke látható nyolcágú csillag alakú mezőben. A figurák alapja fehér keleti selyem. Péter és Pál köpenyének külseje lazúrhímzéses, a domborulatok tűfestéssel készültek. Az ülő figurán arany köpeny, lazúrhímzéssel. A nyolcágú csillag keretelése három azonos vastagságú, majd tőlük kis távolságra futó, negyedik, vastagabb zsinórral alábélelve. Fölöttük vezetik az alap aranszálait. Ebből következik, hogy a keretelés és az alap, az alap és a figurák egyszerre készültek. Sajátosságok: Péter tiaráján rombusz alakban rögzített, feszített szálak és arany csomók. Posztamensek: a fonadék hasított öltéssel készült vonalakkal váltakozik, színátmenettel. További technikák: 29, 24.

Irodalom: Prokop 51–52. tábla; Drobná 29. szám képpel; v. Wilckens, Brünn

3–4. Dorzále-kereszt

14. század közepe (Drobná), 1380 (v. Wilckens), l. 2. szám

Dorsalkreuz

Mitte 14. Jh. (Drobná), 1380 (v. Wilckens), siehe Nr. 2

m.: 110 cm, sz.: 37 cm

Feszület szentek és próféták félalakjaival. A kereszt vízszintes szárát a végein megcsonkították, felépítése ettől megváltozott (l. v. Wilckens). A kereszt két, eltérő



23. Kazulakereszt töredéke Kassáról: részlet Szent Erzsébet alakjával. Budapest, Magyar Nemzeti Múzeum (30. kat. szám)



24. Kazulakereszt töredéke, részlet Szent Katalin alakjával. Budapest, Iparművészeti Múzeum (32. kat. szám)

részre osztható: a 3. számúra (Feszület, Péter, sarokdaráb) és a 4. számúra (szentek és próféták).

3. szám: A figurákat sárga keleti selyemre, azt fedve hímezték, ruhaszegélyeik ezüstsálakból készültek, a többi kontúr aranszál fekete kísérőkontúrral. Az aranyalap két eltérő színnel rögzítették, amelyek a felület kitöltő minta szerint váltakoznak. A nimbuszok, a keresztirányú sugarak és a mezők keretelése bőrcsíkkal van alábélelve. További technikák: 29, 31.

4. szám: Szentek és próféták. Az aranyalap mintázata különféle. Posztamensek: fonadék váltakozik hasított öl-

tésű vonalakkal. Némelykor egyes, önmagukban is színesen változó vonalakat hímezték a felületekre, ez majd csak a késői magyar hímezéseken fordul elő ismét. Keretelés: fonadék négy zsinórcska fölött. További technikák: 29, 23, 24.

Irodalom: l. 2. szám és *Drobná* 29. szám képpel

Megjegyzés: L. v. Wilckens ikonográfiai és formális okok alapján feltételezi, hogy Szent Bertalan lábára a cipőket később hímezték. Az előoldal alapos vizsgálata ezt nem erősítette meg. Egy közel egykorú, cseh mestertől való táblaképen, a rathenowi oltártáblán Szent Bertalan lábán körökkel mintázott harisnyacipő van, míg a többi szent mezítlás (Sachs).

5. Kazula dorzálé-keresztrel

1370-es évek (Kutal-Lysková), 1380 után (v. Wilckens, Poche), 14. sz. vége (Drobná)

Brno, Moravská Galerie, Iparművészeti Gyűjtemény, ltsz. 22622

Származása: Brno, Szent Péter és Pál-székesegyház (az őrgróf adománya?)

Kasel mit Dorsalkreuz

1370er Jahre (Kutal-Lysková), nach 1380 (v. Wilckens, Poche), Ende 14. Jh. (Drobná)

Brünn, Mährische Galerie, Kunstgewerbemuseum, Inv. Nr. 22622

Herkunft: Dom St. Peter und Paul zu Brünn (Stiftung des Markgrafen?)

m.: 112,5 cm, sz.: 77 cm

Feszület Szent Jánossal és három asszonnyal. A keresztet alul megcsontkították. A száruk eredetileg ferdek voltak, ennek megfelelően az eredeti, hímezett keretszegély a ferde száruk egykori illesztésének magasságában végződik. A restaurálás előtti állapotot rögzítő fényképek mutatják annak a középkor utáni átalakításnak a nyomait, amelynek során a ferde szárukat kiegyenesítették, ezt igazolja a fonadékszálak iránya is. Keretszegély: aranyfonadék három zsinórcska fölött, váltakozó mélyedésekkel. Mivel a keresztoszlokokon átfutó szálakat az alaphoz és a keretszegélyhez is felhasználták (ezt a restaurálás előtti állapot fotói mutatják), ez a szegély eredetinek tekinthető. Nem dönthető el, hogy a restaurálásakor eltávolított egyik zsinór eredeti volt-e.

Különlegességek: arany, lazúrhímzéssel mintázott alsóruha. További technikák: 23, 29.

Irodalom: *Drobná* 31. sz. képpel; v. Wilckens, Brünn; v. Wilckens, *Textile Künste* 227; *Schuetz-Müller-Christensen* 338–239. kép; *Poche*, CUG 458. sz.; *Poche*, *Parler* 715. kép; *Lysková, Elisa* in: *Kat. Moravská Galerie v Brně. Umeleckoprůmyslový Odbor* 1983, 4. sz. képpel

6. Kazula keresztrel és melloszloppal, előoldalán Szent Katalinnal

15. sz. eleje (v. Wilckens), 1420 körül (Drobná), l. 2. szám

Kasel mit Kreuz und Stab, Vorderseite: Hl. Katharina

Anfang 15. Jh. (v. Wilckens), um 1420 (Drobná), siehe Nr. 2

A mezőt körülvágták, a baldachin hiányzik.

Megjegyzés: a koronákban aranycsomócskák. További technikák: 29, 24, 31.

Irodalom: *Drobná* 29. sz., 30. kép; v. Wilckens, Brünn

7. Pirnai antependium

1350 előtt (Poche), 1350–60 (v. Wilckens), 1360 körül (Schuette–Müller-Christensen)

Drezda, Staatliche Kunstsammlungen, ltsz. 37417

Származása: Pirna, dominikánus templom

Pirnaer Antependium

Vor 1350 (Poche), 1350–60 (v. Wilckens), um 1360 (Schuette–Müller-Christensen)

Dresden, Staatliche Kunstsammlungen, Inv. Nr. 37417

Herkunft: Dominikanerkirche zu Pirna

m.: 94 cm, sz.: 339 cm

Mária koronázása szentekkel, oszlopos árkádok alatt. A felső szélből körülbelül 2 centiméternyit levágtak. A mezőről mezőre eltérő, bonyolult rapportú aranyalapon a lebegő szálak váltakoznak a rögzített szakaszokkal. Nimbuszok: függőleges szálakból. Testfelületek: rózsaszíntől a barnáig, a kontúrok különféle barna tónusokkal.

8. Az úgynevezett třeboňi antependium

1378–80 (v. Wilckens), 1380 (Zeminová, Poche), 1380–90 (Drobná)

Prága, Nemzeti Múzeum, ltsz. 60.756

Származása: Dél-Csehország

Sog. Antependium aus Třeboň

1378–80 (v. Wilckens), 1380 (Zeminová, Poche), 1380–90 (Drobná)

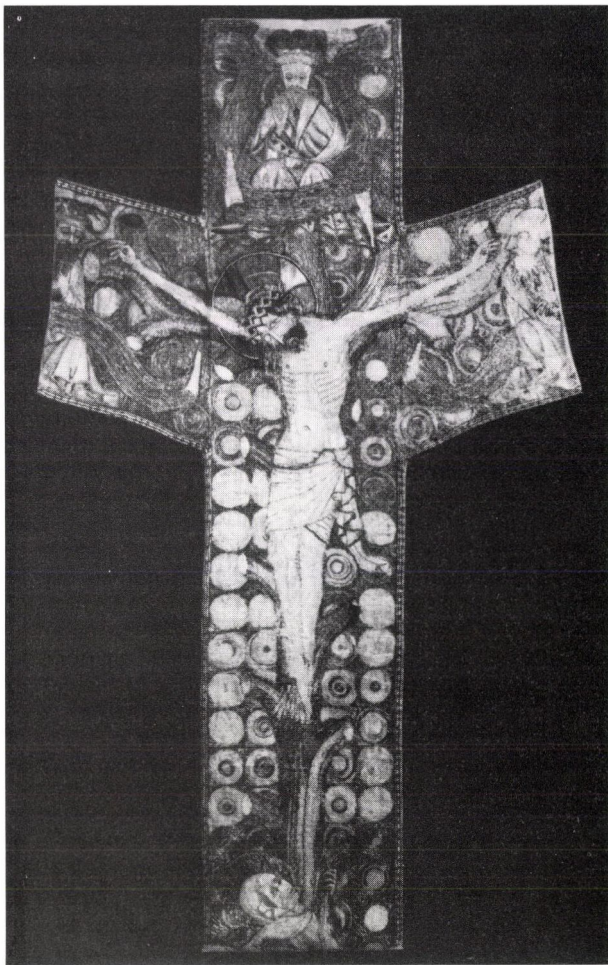
Prag, Nationalmuseum, Inv. Nr. 60.756

Herkunft: Südböhmen

m.: 60 cm, sz.: 121 cm

Nyolc mezőben próféták, evangélisták, Istenanya, Fájdalmas Krisztus félalakja, valamint bárány, pelikán és címerek (dalmatika-szegélyek). A hímzett téglalapok szinte minden utólagos beavatkozás nélkül maradtak fenn, már korán antependiummá varrták össze őket, ekkor illesztettek hozzá egy későbbi darabot. A fedett hímzésű figurákat pontatlanul különféle, színes selyemszöveggel bélelték alá; három figura alábélelése azonban finom vászonból készült. A bárány körüli keretelés: bőrcsík, kívül és belül zsinórral kísérve, amelyet az alap szálaival vontak be. A kehely peremét zsinór-kerettel domborították. A nódusán lévő követ aláhímeztek. A bárány gyöngyhímzésre utaló alátöltése későbbi, eredetileg a felületet hasított öltéssel fedhették be. Fedőhímzés: fátyolszegély, szemöldök. Testkontúrok: barna, sötétbarna, fekete, zöld (a haj, a bárány nimbusza), bíborviola, vörös (orrnyergek és orrcimpák, fülek, állak árnyékai, János szembogarának kiemelése, szakállátmenet). Lineárisan hímzett részletek: a mondatszalogok kettős kontúrja, a betűk közötti jelek. A mondatszalogokat applikálták és láthatóan selyemmel fedték. Keretelő szegély: hullámos szalag alakjában lefektetett aranszálak rózsaszínű, kasírozott selymen, zöld sodrott zsinórral mint belső szegéllyel. A külső szélén lefektetett sötétbarna szál (ez utal arra, hogy egykor szegélynek készült). További technikák: 22.

Irodalom: Drobná 26. szám képpel; Schuette–Müller-Christensen 236. kép; v. Wilckens, Třeboň; Poche, Parler 712. képpel; Zeminová, Gotik 56. szám, képpel (bibliográfia)



25. Villáskereszt a megfeszített Krisztussal. Budapest, Magyar Nemzeti Múzeum (33. kat. szám)

9. Kazula villáskereszttel és melloszloppal

1380 (Poche), 1380–85 (v. Wilckens), 1390 (Zeminová)

Rokycany, Havasboldogasszony-templom

Származása: Rokycany, az egykori ágostonrendi kolostor Havasboldogasszony temploma

Kasel mit schrägarmigem Kreuz und Vorderbesatz

1380 (Poche), 1380–85 (v. Wilckens), 1390 (Zeminová)

Rokycany, Dekanatskirche Maria Schnee

Herkunft: Maria-Schnee-Kirche des ehem. Augustinerklosters zu Rokycany

m.: 108 cm, sz.: 67 cm, a keresztszár szélessége: 20 cm

Hátoldal: Angyalok tartják a gyermekével játszó Máriát, alatta Maria gravida és a Szentlélek galambja. A kereszt valamennyi végét megcsonkították. Sokrétű műhelygyakorlat és több kéz munkája figyelhető meg a hímzésen, például nimbuszok: domborítva, spirálszerűen, világos vörös, rózsaszínű és világos (kifakult?) gypjuszállal átfogva, a Gyermeke lazúrhímzéssel, a kontúr aranycérnával és vörös cérnával. Testkontúrok: fekete, szürkésbarna, világosbarna, barnászvörös, téglavörös, bíbor (a galambé és a tetőé is). Belső kontúrok hasított öltéssel fedett felületeken vannak. Jellegzetességek: Mária nimbuszán a sugarak között vászonnal alábélelt felüle-



26. Kazula kereszttel Szepeshelyről. Budapest, Magyar Nemzeti Múzeum (34. kat. szám)

ten magformájú mustra. További technikák: 22, 24, 28, 30.

Irodalom: *Drobná* 21. szám, képpel; *Schuetten-Müller-Christensen* 240. kép; v. *Wilckens*, Rokycany; *Poche*, ČUG Kat. 456. szám, 176–77. kép; *Poche*, Parler 714. képpel; *Zeminová*, Gotik 55. szám képpel; v. *Wilckens*, Textile Künste 221, 226, 253. kép

10. Kazula villáskereszttel

1380 körül (v. *Wilckens*), 1385 körül (*Zeminová*), 1390 körül (*Poche*), 14. sz. vége (*Drobná*)
Prága, Umeleckoprůmyslové Muzeum, ltsz. 52.901
Származása: Broumov/Braunau, kolostor, előtte a břevnovi kolostorban

Kasel mit schrägarmigem Kreuz

um 1380 (v. *Wilckens*), um 1385 (*Zeminová*), um 1390 (*Poche*), Ende 14. Jahrhunderts (*Drobná*)
Prag, Kunstgewerbemuseum, Inv.Nr. 52.901
Herkunft: Kloster Broumov/Braunau, davor Kloster Břevnov

m.: 133 cm, sz.: 80 cm

Lehajló ágkereszt feszülettel, a lábánál három asszony és Szent János, a felső három végén három evangélista. Alul és a keresztszárakon csonka. Az alsó figurákat 12 centiméterrel magasabbra varrták, ekkor a fejeket a gyöngyös, dudorszerűen kontúrozott nimbuszból kivágták. Alap: rutás felületkitöltés. A corpus külső kontúrja téglavörös. Kereszt: különálló kettős szálak látható keleti selyem fölött. Cérnaköteg a kehelyhez, a sediliához, a nimbuszkontúrhoz, valószínűleg valamennyi arannyal fedve, kis töredéke a felülhímzett sediliakontúr alatt (l. Szent Adalbert, illetve Madonna Břevnovból, ltsz. 80.721a, Iparművészeti Múzeum, Prága, 428. kat. szám, *Drobná* 35–36. szám képpel, szintén aranycérna a nimbusz cérnakötege fölött). A 17. századi aranylemez-rátét alatt téglavörös sodrott zsinór látható, tehát a gyöngyös nimbuszt aranydudorral és vörös kontúrral kell elképzelni. Keretszegély: a bőrcsíkot és zsinórt (kívül) az alap aranszálaival fedték be. Külső széle: egy köteg vörös selyemcérna.

További technikák: 23, 28, 29, 31.

Irodalom: *Drobná* 22. szám, képpel; *Poche*, ČUG 457. szám, 179. kép, XII. tábla; *Poche*, Parler 715. képpel; *Zeminová*, Gotik Kat. 59. szám, képpel; *Zeminová*, Kunstgewerbe 427. szám, képpel (a kutatási eredmények és a bibliográfia összefoglalásával); v. *Wilckens*, Textile Künste 227, 254. kép

11. Mitra, 1370-es évek (v. *Wilckens*)

Drezda, Staatliche Kunstsammlungen, Rüstammer, Historisches Museum, ltsz. I 84
Származása: 1739-ben került a Grünes Gewölbe gyűjteményébe, az egyik százsz székeskáptalani templomból (Merseburgból?)

Mitra mit Infeln, 1370er Jahre (v. *Wilckens*)

Dresden, Staatliche Kunstsammlungen, Rüstammer, Historisches Museum, Inv.Nr. I 84
Herkunft: 1739 ins Grüne Gewölbe übergeben, stammt aus einem sächsischen Domstift (Merseburg?)



27. Kazula dorzálé-keresztel Bártfáról. Budapest, Magyar Nemzeti Múzeum (35. kat. szám)

m.: 34 cm, sz.: 29,5 cm, szalag m.: 46 cm, sz.: 8 cm (rojtok nélkül)

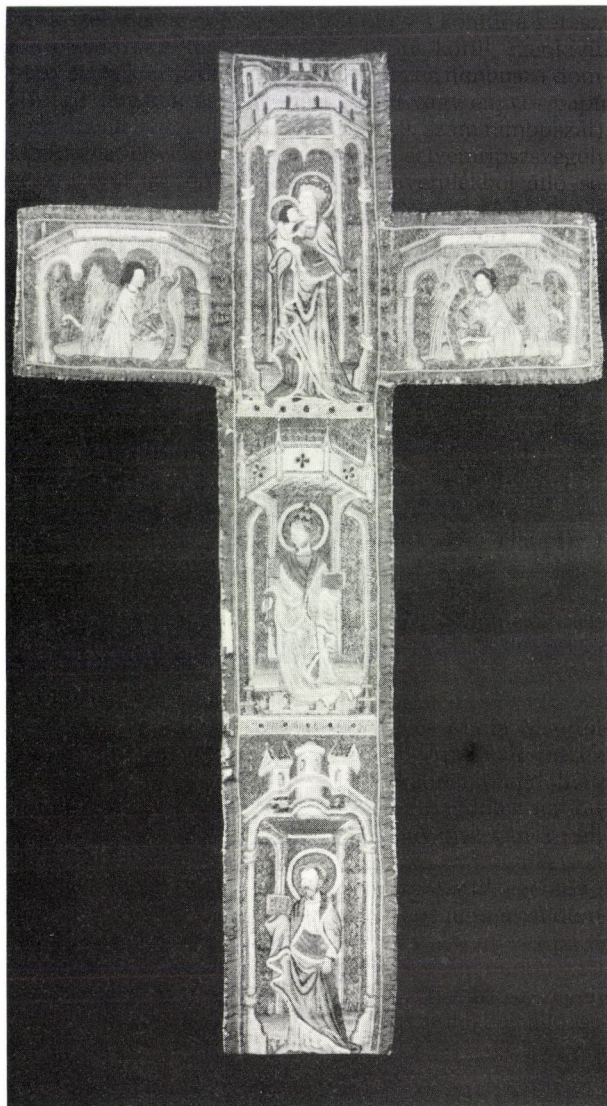
Az egyik oldalon az Istenanya, a másikon Krisztus szentek és angyalok között. Későbbi beavatkozások nyoma nem látható. Az arany részletek körül vörös hasított öltésekből álló kontúr, különben fektetett barna selyem, Jézus nimbusza arannyal körülvéve. Bárány: öltésre felcsavart szálköteg (későbbi kiegészítés?). Keretelés: homlokszegély négy gypajúszál fölött lebegőöltés, aláhúzva, különben pergamencsíkok mindkét oldalon gypajúszálakkal, kívül fektetett, világos vörös kettős szál.

További technikák: 29.

Irodalom: *Hermann Hettner-Gustav Büttner*: Photographien nach Gegenständen aus dem Königlichen Historischen Museum in Dresden. München é. n. (1882–1885), I. 26. tábla; *Jutta Nicht*: Historische Prunkkleidung. (Schriftenreihe der Staatlichen Kunstsammlungen Dresden) 1963. 28. szám, képpel; *Joachim Theumert*, Vier Mitren: Kunstwerk des Monats im Historischen Museum. Dresdener Kunstblätter 9. 1965, Heft 12, 178–181; Kat. „Ich Thomas Müntzer eyn knecht gottes.“ Berlin 1989, 38; v. *Wilckens*, Textile Künste 255. kép

12. Kazula villáskereszttel

1380-as évek (Kutal), 1400 körül (Feierabend-Haupt), 15. sz. első évtizede (Schellenberg)
Görlitz, Städtische Kunstsammlungen
Származása: Görlitz, Péter és Pál-templom (a felszerelések a reformáció utáni időből)



28. Kazula dorzálé-keresztrel. Esztergom, Főszékesegyházi Kincstár (36. kat. szám)

Kasel mit schrägarmigem Kreuz

1380er Jahre (Kutal), um 1400 (Feierabend-Haupt), 1. Jahrzehnt 15. Jh. (Schellenberg)
Görlitz, Städtische Kunstsammlungen
Herkunft: Peter-Paul-Kirche zu Görlitz (Sammleinrichtung nach der Reformation)

m.: 120 cm, sz.: 62 cm

Keresztrefeszítés pelikánfészekkel és Mária Magdolnával. Minden végén megcsonkítva. Applikált részek: corpus a nimbuszal, a fészek a pelikánnal, Magdolna a nimbusz nélkül. A keresztszárakat és Magdolna nimbuszát kasírozott selyemre hímezték, ugyanez van a pelikánfészek alatt is. Vörös, hasított öltéses kontúr a kereszt körül, vörös, fektetett selyem a corpus körül, ezenkívül vöröseslila kontúrok. Sajátosságok: Jézus nimbusza domborított. Sugarak és ruták: pergamen vagy enyves papír pergamenfeltéttel alábélelésként (l. a 9. szám nimbuszát). Magdolna fátylát 0,6 milliméteres selyemripszszegély veszi körül (az erős, három selyemvetületekből álló se-

lyemláncot szilárdan egy erős vászonvetületekre nyomták, ezt valószínűleg forró ollóval vágták vissza). A rögzítőöltések nem hagynak kétséget az eredetiség felől. Szélszegély: széles pergamencsík mindkét oldalról keskenyebb vászoncsíkkal kísérve. A fonadékot fölötté vezették, majd lehúzták. Kívül téglavörös zsinór, ugyanilyen a nimbuszok körül is. További technikák: 22, 31.

Irodalom: Alfred Schellenberg: Mittelalterliche Maßgewände aus Schlesien. In: Jahrbuch des Schlesischen Museums für Kunstgewerbe 9. 1928, 79–94; Kutal képpel

Megjegyzés: Valószínűleg itt egy eredeti fátyolszegélyt használtak fel, amelyet különben csak a festészet és a szobrászat emlékein ismerünk.

13. Kazulakereszt

1380 körül (Taszycka)

Krakkó, dominikánus kolostor

Származás: Krakkó, dominikánus kolostor

Kaselkreuz, um 1380 (Taszycka)

Krakau, Dominikanerkloster

Herkunft: Dominikanerkloster Krakau

m.: 99,5 cm, sz.: 65 cm

Gnadenstuhl két-két ülő apostollal, félalakos prófétával. Az apostolok mezőit valószínűleg megcsonkították. A jelenet mezőjét minden oldalról zárt keretelés veszi körül. Sajátosságok: fekete-fehér selyemcérna a nimbuszok és az attribútumok körül. A sediliák belső kontúrja aranszálakból készült. A lebegő szálak szegélyén kívül négy duplaszálú selyemcérna. További technikák: 22.

Irodalom: Taszycka, Krakau 5. szám, képpel; Taszycka, Stockholm

14. Kazula keresztrel

1410 (Taszycka, v. Wilckens)

Krakkó, Mária-templom

Származása: Krakkó, Mária-templom

Kasel mit Kreuz, 1410 (Taszycka, v. Wilckens)

Krakau, Marienkirche

Herkunft: Marienkirche zu Krakau

m.: 98 cm, sz.: 53 cm

Mária a gyermekkel és Szent Katalin. Megcsonkították, a darabokat összekeverten varrták újból össze, a keretelések hiányoznak, a keresztszárakat később pótolták. Nimbuszok: durva vászon alapon gyöngyözve, a kontúr cérnaköteg (aranszálakkal?). Világos selyemcérna a keresztszárak körül és képlezárásként három keresztirányú selyemcérna, a középső feketével lefogva (?). További technikák: 24, 28.

Irodalom: v. Wilckens, Rokycany, képpel; Taszycka, Krakau 7. szám, képpel; Taszycka, Stockholm; Jan Samek: Kosciół Mariacki w Krakowie. Kraków 1990, 188. szám, színes képpel; v. Wilckens, Textile Künste 140. kép

15. A 39. számú miseruha mellkeresztje

1380 körül (Drobná, Poche)

Vorderbesatz von Nr. 39, um 1380 (Drobná, Poche)

Oszlop m.: 72,5 cm, sz.: 13 cm

Villáskeresztte összeállított töredékek, amelyek a hímzéstéchnikák összevetése után összetartozóknak bizonyultak. További technikák: 24.

Irodalom: *Drobná*, képpel; *Poche*, Parler 714.; *Zeminová*, Gotik 55. szám

16. Kazula hímzett betétekkel. Dorzálé-kereszt töredéke Szent Margittal és Szent Jánossal

1400 körül (Ember), 15. sz. első harmada (v. Wilckens)

Budapest, Magyar Nemzeti Múzeum, ltsz. 1953.147

Származása: Kassa, Szent Erzsébet-templom

Kasel mit bestrickten Besätzen. Fragment des Dorsalkreuzes mit hl. Margarethe, hl. Johannes

um 1400 (Ember), 1. Drittel des 15. Jahrhunderts (v. Wilckens)

Budapest, Ungarisches Nationalmuseum, Inv. Nr. 1953.147

Herkunft: Dom St. Elisabeth zu Kaschau (heute Košice, Slowakei)

m.: 108 cm, sz.: 17 cm

A kazulára egy korai átalakítás alkalmával három – eredetét és készítési idejét tekintve – különféle hímzést varrtak. Az egykori kereszt részei: Szent Margit (megcsonkítva), Szent János (alul megcsonkítva), és a felső mező, amelyen a figurát később kicserélték. A kereszt-szárakat eltávolították, a keretelést tönkrítették. Sajátosságok: nagy forgórózsák. Koronapánt: keresztirányban rávarrt fehér selyemcérna. Szélesen előrajzolt nimbuszkontúrok, hátoldalán fehér öltések. Sárkány: belső rajz a feszített szálakon.

Irodalom: *Varju-Ember* 1. szám, képpel; *Wehli* F4, a 320. oldalon képpel; v. *Wilckens*, Textile Künste 246–147, 279. kép; *Sipos-Loeding*

17. Kazula villás dorzálé-keresztrel és oszloppal

1400 körül (v. Wilckens), 1410 (Schuette–Müller-Christensen)

Nürnberg, Germanisches Nationalmuseum, ltsz. M 84

Származása: Gdańsk, Mária-templom

Kasel mit schrägarmigem Dorsalkeuz und Stab

um 1400 (v. Wilckens), 1410 (Schuette–Müller-Christensen)

Nürnberg, Germanisches Nationalmuseum, Inv. Nr. M 84

Herkunft: Marienkirche zu Danzig (Gdańsk, Polen)

Dorzálé-kereszt: m.: 128,5 cm, sz.: 67 cm, az oszlop sz.: 14 cm

Az első betét m.: 112,5 cm, sz.: 14,3 cm

A kereszt középpontjában a feltámadás jelenete sziklás, fás tájban. A felhőből lebegő angyalok szállnak alá töviskoronával és kereszttel. A kereszt alatt Mária Magdolna, majd Péter baldachin alatt. Az első oszlopon: Madonna baldachin és felhő alatt, lejjebb baldachin alatt Szent János evangélista, legalul szimmetrikus virágdísz. A keresztet és az oszlopot felső végződéseinél megcsonkították, a lekerekített alsó záródások megmaradtak. Alap: nagyméretű forgórózsák (még nagyobbak, mint a 16. számú, kassai darabon) és halszállkák (a forgórózsák mellett is). A vörös, cérnázott letűzőfonalon kívül világosak is vannak (a pillérekén kívül). Építészeti kontúrok:

kereszt egyszerű és dupla selyemcérnával, az előoldalon fektetett fehér selyem és hasított öltés. A testrészek modellálása egykor rózsaszínű, most barnás. Három különféle felhőmegoldás, ezek közül az egyik selyemszöveten lineáris hímzés. A fák levelei hasított öltésekből kialakított felületeken. Nimbuszok: a kereszten arany, az előoldalon arany, színes vonalakkal (a kehely belseje hasonló megoldással). Nimbuszkontúrok: a kereszten zsinórok, az előoldalon cérnakötegek (bíbor, ill. barna) világos letűzéssel, zsinórt utánozva. Koronák: pergamen alátétek fölött függőleges fehér feszítőöltések, középen átfogva (l. a fotót és a 12. számhoz készített rajzot). A zászlórúd kontúrja egy szakaszon fektetett vörös, amely hasított öltésekben folytatódik. Nincs más technika.

Irodalom: *Mannowsky* 89–92. kép; v. *Wilckens*, Danzig 44. szám; *Schuette–Müller-Christensen* XIII. színes tábla; v. *Wilckens*, Textile Künste 246.; *Sipos-Loeding* képpel

18. Kazulakereszt töredéke

15. század eleje (Sachs)

Berlin, Märkisches Museum, ltsz. II 61/56 K

Származása: a brandenburgi őgrófság területéről való adomány

Fragment eines Kaselkreuzes

Anfang 15. Jh. (Sachs)

Berlin, Märkisches Museum, Inv. Nr. II 61/56 K

Herkunft: gestiftet aus der Mark Brandenburg

m.: 92 cm, sz.: 17 cm

Szent Borbála, Szent Katalin. A felső rész megváltozott montírozása után is megmaradt az alsó keresztoszár egy másik kazula elülső betétjeként. Nimbuszkontúrok: cérnázott kék lenszálak, egykor zsinórok. Koronapántok: papírral alábélelve, efölött átfogó feszítőszálak (l. a hátoldal rajzát és a 17. szám fotóját). A forgórózsákat két különböző módon, két különböző cérnával rögzítették. A pillérek mellett balbordás-sávoly, a többi felületen sűrűbb sávolykötés. Nincs más technika.

Irodalom: *Sachs* színes kép; *Jeitner* in: Restaurierte Kunstwerke, 131. szám képpel

19–20. Pluviálé rátétekkel és kappával

15. század eleje (v. Wilckens, Schuette–Müller-Christensen)

Lübeck, Museum für Kunst und Kulturgeschichte, ltsz. M 24

Származása: Gdańsk, Mária-templom

Pluviale mit Besätzen und Kappa

Anfang 15. Jh. (v. Wilckens, Schuette–Müller-Christensen)

Lübeck, Museum für Kunst und Kulturgeschichte, Inv. Nr. M 24

Herkunft: Marienkirche zu Danzig (Gdańsk, Polen)

20. Betétek: szentek és Krisztus [?] könyvvel és kulccsal. Az oszlopok egészen korai meghosszabbításától eltekintve beavatkozások nélkül maradt meg. A lefogószálak világosak (rózsaszínű?), Szent Pál mezőjében részben vörös. Az első szenteknek piros a szájuk. Nimbuszkontúrok: zsinórok. További technikák: 22, 29, 24.

19. Kappa: Mária a gyermek Jézussal játszik a Paradisomkertben, körülöttük lebegő angyalok. Mező: a látha-

tó selyemszöveten fűcsomók, virágok és lombos, illetve tollszerű pálmaleveles fák. A gyermek haja: lebegő csavart fonadékok. A zsinórt csak sejteni lehet. A fátyolszegélyek és az angyalok szárnyának pereme: letűzött fehér selyemcérna. További technikák: 24.

Irodalom: *Mannowsky* 24. szám, 33–35. tábla; *v. Wilckens*, *Danzig* 13. szám; *Schuetten-Müller-Christensen* 242. kép

21. *Kazula keresztrel*

1400 körül (Ember), 1420-as évek második fele (Wehli)
Budapest, Magyar Nemzeti Múzeum, ltsz. 1953.145
Származása: Szepeshely, káptalani templom

Kasel mit Kreuz

um 1400 (Ember), 2. Hälfte 1420er Jahre (Wehli)
Budapest, Ungarisches Nationalmuseum, Inv. Nr. 1953.145
Herkunft: Zipser Kapitel (Spišská Kapitula, Slowakei)

m.: 101 cm, sz.: 74 cm

A kereszt centrumában az Olajfák hegye jelenete, fákkal borított talajon, a keresztoszárakon a tanítványok, alatta Krisztus ostromozása, majd Fájdalmas Krisztus, mindkettő baldachin alatt. Az összetartozó alsó mezőket későbbi varrással rögzítették az Olajfák hegyének jelenetéhez, a két hímezés különböző eredetű. Alap: halszállás és forgórózsás. Az alsó képeken a nimbuszok centrálisak, fent spirál alakúak, Jézus nimbusza körül a kontúr cernakötegre tekert arany, máshol valószínűleg zsinór volt. Sajátosságok: a talajon a növények leöltött és fektetett fonadékszálak. A fák (l. 4. jegyzet) barna vászonnal vannak alábélelve, efölött hímezett tollak (hasonlóan az angyszárnyakhoz). További technikák: 23.

Irodalom: *Varju-Ember* 3. szám képpel; *Wehli* F 7. 44, vö. 45. kép

22. *Pluviálé hímezett betétekkel és kappával*, 1413–1419

Brandenburg, Domstift, ltsz. P 14
Származása: Brandenburg, Szent Péter és Pál székesegyház

Pluviale mit gestickten Besätzen und Cappa, 1413–1419

Brandenburg, Domstift, Inv. Nr. P 14
Herkunft: Dom St. Peter und Paul zu Brandenburg

Oszlopok: m.: 127 cm, sz.: 16,5 cm, kappá: m.: 38 cm, sz.: 33,5 cm, csatok: m.: 11,5 cm, sz.: 23 cm

Mindkét száron három-három női szent baldachin alatt, a kappán Angyali üdvözlés. Beavatkozások nélkül maradt fenn. Alap: fonatos minta, mint a 10. számú darabon. Keretelés: zsinórutánc (három zsinórocsonk váltakozó színekkel befedve). A hímezés azonos a 23. számú darabban. További technikák: 23, 24, 22.

23. *Pluviálé hímezett betétekkel, kappával és csattal*, 1413–1419

Brandenburg, Domstift, ltsz. P 13
Származása: mint a P 14-es darab (22. szám)

Pluviale mit gestickten Besätzen Cappa und Schließe, 1413–1419

Brandenburg, Domstift, Inv. Nr. P 13
Herkunft: siehe P 14

Oszlopok m.: 135 cm, sz.: 17 cm

Mindkét oldalon három-három férfiszent baldachin alatt, lejjebb egy-egy címer: a Klitzing családé és a brandenburgi székeséptalané mitrával. Nicolaus Klitzing 1413 és 1419 között a székeséptalan prépostja volt, és ezzel a ranggal együtt járt a mitráviselés joga. Azzal, hogy megbízást adott a pluviálé készítésére, a jogból gyakorlatot csinált – valószínűleg 1414-ben vagy 1415-ben –, amikor Klitzing adminisztrátorként a püspökséget is vezette. (Az erről szóló, a Dóm levéltárából való információkért köszönetet mondok Wolfgang Schöbliernek.) Csat: angyalok által tartott Veronika-kendő. Későbbi beavatkozások nélkül maradt fenn. Sajátosságok: Szent Jakab nimbusza – az aranyszálak alatt selyemszövet, különben lazúrhímezés és színes vonalak. A hímezés megegyezik a 22. számú darabéval. További technikák: 24, 22.

24. *A P 13-as darab (23. szám) kappája*

Cappa von P 13, Nr. 23

Bíborkontúr: Mária teste és ruhája. Selyemszövet bélelés: a mező és a tető alatt. A virágoknak csak a papírformája maradt meg, efölött a hímezés elpusztult. Nimbuszok: lazúrhímezés és színes vonalak. További technikák: 24, 22. A részletekbe menő összehasonlítás további eltéréseket mutat a betétektől.

Irodalom: *Jeitner* in: *Rest. Kunstwerke*, 132. szám képpel
Megjegyzés: Még a Klitzing-címer azonosítása előtt Karl-Joachim Maercker (Halle) felhívta a figyelmet a kappá és a betétek stilisztikai eltéréseire, és az előbbi 1400–1420 közé datálta.

25. *Velum Szent Pállal*

15. század eleje (Sachs)
Brandenburg, Domstift, ltsz. V 4
Származása: Brandenburg, Szent Péter és Pál-székesegyház

Velum mit Hl. Paulus

Anfang 15. Jh. (Sachs)
Brandenburg, Domstift, Inv. Nr. V 4
Herkunft: Dom St. Peter und Paul zu Brandenburg

m.: 76,5 cm, sz.: 43,5 cm

Épületben Szent Pál félalakja. Későbbi beavatkozások nincsenek. A hordozóvászon kontúrrajzában megfelelően piros, illetve zöld selyemszövetet kasíroztak és varrtak fel, fölötté egy részeken fehér selyemszövet. Efölött az alárajzolást és a lineáris hímezést mint kiemelkedéseket, árnyékokat és színes, sűrűsödő struktúrákat készítették el, hasonlóan a feszített szálak felületek belső rajzaikhoz. Az aranyszálakat is egyenként tették fel. Rombusz alakú rögzítőöltések: könyvön, az épület hátfalán(?). Lehetséges, hogy az alsó szélen keleti selyem lógott le. További technikák: 24.

Irodalom: *Sachs*, Dom-Museum 586, 9. kép

26. *Kazula villáskeresztrel*

15. század eleje (Sachs)
Brandenburg, Domstift, ltsz. C 10
Származása: Brandenburg, Szent Péter és Pál-székesegyház

Kasel mit schrägarmigem Kreuz
Anfang 15. Jh. (Sachs)
Brandenburg, Domstift, Inv. Nr. C 10
Herkunft: Dom St. Peter und Paul zu Brandenburg

m.: 125 cm, sz.: 52 cm

Krisztus ágkeresztén, alatta térdelő Mária Magdolnával, Jónás, Izaiás, Dávid félalakjával. Későbbi beavatkozások nélkül maradt fenn (Krisztus testfelületei elkoptak). Málnaszínű selyemszöveten található az alárajzolás. A hímzést vagy fehér selyemre kasírozták, vagy a selymen lévő hímzést vászonra applikálták, vagy közvetlenül selyemre hímeztek. Magdolna: zöld tónusú vonalakal hímezték a látható selyemalapra. Alap: a több fonadékszálból alakított vonalat fleuronné-ként hímezték. Nincs más technika.

27. Pluviálé betétekkel és kappával
15. század első harmada (Sachs)
Brandenburg, Domstift, ltsz. P 8
Származása: Brandenburg, Szent Péter és Pál-székesegyház

Pluviale mit Besätzen und Cappa
1. Drittel 15. Jh. (Sachs)
Brandenburg, Domstift, Inv. Nr. P 8
Herkunft: Dom St. Peter und Paul zu Brandenburg
Betétek: m.: 114 cm, sz.: 15 cm, kappa: m.: 38 cm, sz.: 39 cm

Mindkét oldalon négy-négy szent rózsaszínű, arany pálmaleveles és gyümölcsmintás selyemszöveten. Kappa: félalakos Madonna zenélő angyalokkal. Későbbi beavatkozások nélkül maradt fenn. A figurákat a selyemalapra applikálták, ezután az alapot különálló fonadékszállakkal kihímezték, a gyümölcsöket vászonnal bélelték alá. Nimbuszok: rombusz alakban rögzített, feszített szállak fonadékszállal sugarakkal. Az attribútumokat néhány figuránál különálló vonalak segítségével hímezték az alapra, máshol pedig applikálták. Nimbuszkontúr és keretelés: ezüstfonadékból és kék selyemből sodrott zsinór. Sajátosságok: többszörösen felcsavart csomóöltés. Figurakontúrok: kettős barna lencséből. Testfelületek: egyenes öltések. További technikák: 22, 25, 24, 29.

28–29. Körmeneti zászló hímzett oldalakkal
15. század első harmada (Sachs)
Brandenburg, Domstift, ltsz. V 3
Származása: Brandenburg, Szent Péter és Pál-székesegyház

Prozessionsfahne mit gestickten Blättern
1. Drittel 15. Jh. (Sachs)
Brandenburg, Domstift, Inv. Nr. V 3
Herkunft: Dom St. Peter und Paul zu Brandenburg

Oldalak: m.: 81 cm, sz.: 67,5 cm

28. Mária koronázása, a keretben szentek, angyalok.

29. Péter elítélése és megszabadítása, a keretben szentek és angyalok.

Az oldallapok későbbi beavatkozások nélkül maradtak fenn. Krémszínű keleti selyem maradványai a két oldallap között, a zöld keleti selyem a heveder bélése fölött szétesett. Néhány figurát applikáltak. A keretelés alapja: feszített öltés rombusz alakú rögzítéssel, efölött arany

csillagok papír és pergamen alátétekkel. A nimbuszok szintén rombusz alakú rögzítéssel és áthúzott fonadékszállakkal. Domborított díszítmények: jogar, öv, csat. Sajátosságok: a keretben lévő figurákat két, illetve három barna lencsél kontúrozza. Kétlyukú flitterek a koronában. A haját és a sapkát cernázott fodros selyemszállal alkotják (máshol ez nincs). Többszörösen megcsavart csomóöltések. Inkarnát: egyenes öltések. Keretelés: cernaköteg zsinórimitációval, fonadék és selyem. Ez a 28. számon ezüst leoni-fonadék, 29. számon hártyaézüst. Az angyalok nimbuszának cakkos pántja megegyezik egy cseh, 1320–1330 körüli hímzés mandorlájával (Nürnbergben, v. Wilckens, Textile Kunst, 220, 251. kép). További technikák: 22, 24, 25, 29.

Irodalom: Sachs 7. kép; Hannelore Sachs: Eine Madonnen-tafel des frühen 15. Jh. in Frankfurt/Oder, Umění 33. 1985, 333, 3. kép

30. Kazula betétekkel. Hátszlop: Szent Erzsébet
1430–1440 (Sipos)
Budapest, Magyar Nemzeti Múzeum, ltsz. 53.147
Származása: Kassa, Szent Erzsébet-templom

Kasel mit Besätzen. Rückenbesatz: Hl. Elisabeth
1430–1440 (Sipos)
Budapest, Ungarisches Nationalmuseum, Inv. Nr. 53.147
Herkunft: Dom St. Elisabeth zu Kaschau (Košice, Slowakei)

A figurát később egy másik helyére applikálták (nimbusz: a korábbi szabad alapja), gyönggyel szegélyezték és idegen, hímzett darabokat foglaltak a baldachinba (l. Sipos), közöttük pikkelyes lazúrhimzéses selyemdarabok (l. Brno, 2. szám, utólagos darabok), illetve sokszögű, átöltött arany csillagokkal díszített darabok is vannak (hasonló a rokycanyi 9. számú darabon és a 34. számú Mettercián). Gyöngyszegélyek: ruhaszegélyeken, és a nimbuszkontúron. Az architektúra kontúrja: fekete selyem. Az arc selyem bélése nincs rögzítve. További technikák: 22, 27.

Irodalom: Varju-Ember 1. szám, képpel; Wehli F 4, 47. kép; Sipos-Loeding, képpel

31. Kazula betétekkel. Előlap: Madonna
1400 körül (Ember)
Budapest, Magyar Nemzeti Múzeum, ltsz. 53.147
Származása: Kassa, Szent Erzsébet-templom

Kasel mit Besätzen. Vorderbesatz mit Muttergottes
Um 1400 (Ember)
Budapest, Ungarisches Nationalmuseum, Inv. Nr. 53.147
Herkunft: Dom St. Elisabeth zu Kaschau (Košice, heute Slowakei)

m.: 48 cm, sz.: 10 cm

Cernakötegek: nimbuszkontúrokon, koronákon, gyöngyhímzéseknél. Gyümölcs: domborhímzés. Három oldalán bőrcsíkok (l. 13. és 34. szám). Felső szélén: dupla zsinór selyemfonállal borítva. További technikák nem figyelhetők meg.

Irodalom: Varju-Ember 2. szám, képpel; Wehli F 4; v. Wilckens, Brünn; Sipos-Loeding

32. *Kazulabetét töredéke, Szent Katalin, 15. század*
Budapest, Iparművészeti Múzeum, ltsz. 14 964
Származása ismeretlen

Fragment eines Kaselbesatzes, Hl. Katharina, 15. Jh.
Budapest, Kunstgewerbemuseum, Inv. Nr. 14 964
Herkunft unbekannt

m.: 43 cm, sz.: 18 cm

Áttört, háromoldalas, oromzatos építményben világos talapzaton áll Szent Katalin, karddal és kerékkel. Világos, zöld bélésű köpenyét világos ruha fölött viseli, ezt vékony derekán arany öv rögzíti. Nimbusz: aranszálak selyem feszítőszálak fölött. Korona: fektetett fehér selyemcérna (mint a 14. számún). A hímzés legalább három oldalán befejezett, nincs csonkítva (a negyedik oldalon a 34. számú Metterciához kapcsolódik). A fehér bőrcsíkok alatt vászoncsíkok vannak, amelyeket az anyag fonákján rögzítettek, és kasíroztak (l. a 12. számú göröltzi darabot). További technikák: 22, 24 (feszített vonalakkal, aranszálból).

33. *Villáskereszt*

15. század közepe (Ember), 1420-as évek (Wehli)
Budapest, Magyar Nemzeti Múzeum, ltsz. 1953.164
Származása ismeretlen

Schrägmigiges Kreuz

Mitte 15. Jh. (Ember), 1420er Jahre (Wehli)
Budapest, Ungarisches Nationalmuseum, Inv. Nr. 1953.164
Herkunft unbekannt

m.: 103 cm, sz.: 59 cm

Krisztus ágkeresztben, mellette Mária Magdolna és próféta-félelakok, a kereszt szárait megcsonkították, különösen alul. A részleteket applikálták. Az orrok domborúak. Korona: aranszálak vörössel rögzítve. A mondatszalagok hátoldala: selyemmel bélelve, lineárisan hímelve. Jézus nimbuszának kontúrja: zsinór. Keretszegély: három zsinór, a középsőn vörös és fehér mezők váltakoznak. Sajátosságok: a keresztfa dupla aranszálakkal és színesen árnyalt hasított öltésekkel készült, az aranszálakon hosszú, fedő rögzítőöltések (ugyanígy készült egy későbbi budapesti kereszt is, ott szinte össze vannak fonva a szálak). A nimbusz keresztje és az ágkereszt egyes részei aranyozott bőrből készültek, fölötté aranszálak rombusz alakban leöltve (ilyen aranszálak vannak a 2. számú brnói hímzésen is). További technikák: 22, 27, 29, 30, 31. Irodalom: *Varju-Ember* 5. szám, képpel; *Sipos-Loeding* 14c jegyzet; *Wehli* F 5 képpel

34. *Kazula kereszttel*

15. század második negyede (Ember)
Budapest, Magyar Nemzeti Múzeum, ltsz. 1917.42.4
Származása: Szepeshely, társaskáptalani templom

Kasel mit Kreuz, zweites Viertel 15. Jh. (Ember)

Budapest, Ungarisches Nationalmuseum, Inv. Nr. 1917.42.4
Herkunft: Kathedrale im Zipser Kapitel (heute Spišská Kapitula, Slowakei)

m.: 100 cm, sz.: 72 cm

Szent Anna harmadmagával, Angyal, Szent Katalin, Szent Margit. Alap: rutamintás felületkitöltés (l. 10. szám). Applikált koronák. Architektúra-keretelés: dupla aranszállal. Domborított részek: arcok, szemek, alul

sóttéttel, fent világossal hímelve. Gyöngykeretelés: ruhaszegélyek, nimbuszkontúrok, koronák. A szentek köpenyén és ruháján középen letűzött csillagminta (l. a 9. számú rokycanyi és a 30. számú kassai hímzést). Keretszegély: a felső darabot három oldalán keret zárja le, keret: bőrcsíkon arany domborhímzés, kívül négy aranszál pergamen fölött (mindkettő összehasonlítható a krakkói 13. számú hímzéssel, annak arany architektúra-kontúrjával). További technikák: 23, 27, 28?, 29, 31?. Irodalom: *Vajdovszky János*: Szepesvármegye művészeti emlékei, III. kötet. Budapest 1907, 59. kép; *Varju-Ember* 4. szám, képpel

35. *Kazula dorzálé-kereszttel, 1430 (Wehli)*

Budapest, Magyar Nemzeti Múzeum, ltsz. 53.161
Származása: Bártfa

Kasel mit Dorsalkreuz, 1430 (Wehli)

Budapest, Ungarisches Nationalmuseum, Inv. Nr. 53.161
Herkunft: Bartfeld (heute: Bardejov, Slowakei)

Deesis, kettős szivárványú mandorla, harsonázó angyalok, Szent Jakab [vagy Szent István protomártír] Szent Lőrincel, és Szent Péter Szent Pállal. Fent, lent és a kereszt-szárak belső oldala megcsonkítva. Domborított részek: kagyló, keresztnimbusz, orrok. Gyöngyszegély: épület- és nimbuszkontúrok, köpenyszegélyek, keresztirányú osztások, felhők. Lazúrhímzés: színes mandorla. Nimbuszok: a lazúrhímzésben aranszálak, selyem feszítőszálak fölött. Többi kontúr: fehér és fekete mezőkből álló zsinórokból. Kazettás tetők (l. a 36. számú esztergomi hímzést). Sajátosságok: kerek pergamenlapok csillagöltéssel felerősítve, előlött fektetett fémszálak a lapok körben való megerősítésére (l. a 9. számú rokycanyi és a 12. számú göröltzi hímzésen). Csillagöltések a felhőkön. További technikák: 24, 26, 27, 28. Irodalom: *Wehli* F 6 képpel

36. *Kazula dorzálé-kereszttel, 1420 (Gerevich)*

Esztergom, Főszékesegyházi Kincstár, ltsz. 1964.293.1
Származása: Ipolyi Arnold püspök besztercebányai gyűjteménye (frankfurti műkereskedőtől vették Ipolyinak, valószínűleg 1885-ben).

Kasel mit Dorsalkreuz, 1420 (Gerevich)

Esztergom, Domschatz, Inv. Nr. 1964.293.1
Herkunft: Sammlung des Bischofs Arnold Ipolyi aus Besztercebánya (heute Banská Bystrica, Slowakei) (für ihn aus dem Kunsthandel in Frankfurt verm. 1885 gekauft).

m.: 105 cm, sz.: 61 cm

Mária a gyermekkel, gyümölcsöt tartva, angyal, Szent Péter és Szent Pál. Lent és fent megcsonkították. Péter mitrája kiemelkedik (hasonlóan a 2. számú, brnói darabhoz) aranszál kantillákkal. Feszítőszálas felületek aranszálakkal (hasonlóan, mint a 2. számú brünni hímzés később rávarrt baldachinján). A gyermek gesztusa hasonló egy brnói, 1430 körüli erszényen levőhöz. Mária alsóruhája: aranyfonadék, vörössel lefogva. Gyöngysorok a ruhaszegélyeken, a nimbuszkontúrokon és az építészeti részletek kontúrjain. A virágok domborhímzéssel. Keretszegély: zsinórok közé fogott szalag. Sajátosságok: perspektivikus kazettás mennyezet medalionokkal (hasnoló a bártfai 35. számú darabhoz). További technikák: 22, 24, 28, 29, 30, 31.

Irodalom: *Gerevich* 276. szám; *v. Wilckens*, Textile Künste 246.

JELMAGYARÁZAT A TÁBLÁZATHOZ

A kitöltött mezők a technika meglétét jelzik.

H	alap: halszállkás
Sk	alap: sávolykötés
S	alap: selyemszövet
❖	alap: feszített öltés rombusz alakú átöltéssel
S	lefedve átöltött selyemszövet
S	lefedve átöltött selyemszövet, láthatóan
/	változó technika és anyag
?	nem megerősített lelet
○	lelet későbbi darabon
*	csillagoltések

M	mustrás ruhadarab
C	cérnaköteg mint keret
V	vászonszík-betét
b	vászonszíkok bőr alatt
sz	szürke (kifakult?) inkarnát-kontúr
v	fektetett kontúr, vörös
f	fektetett kontúr, fehér
cf	cérnázott fodros selyemszálak
γ	talaj fűcsomókkal
✕	talaj virágokkal
*	csillagos alap selyemfelületen
ℳ	fleuronné alap selyemfelületen
—	nem megállapítható

RÖVIDÍTETT IRODALOM/BIBLIOGRAPHIE

Drobná Zoroslava Drobná: Les trésors de la broderie religieuse en Tchecoslovaquie, Prag 1950
Gerevich Gerevich Tibor: Magyarország műemléki topográfiája. 1. kötet. Budapest 1948
Klesse Brigitte Klesse: Italienische und böhmische Trecento-Stickerien in Köln. In: Documenta Textilia. Festschrift für Sigrid Müller-Christensen. Szerk. M. Flury-Lemberg, K. Stolleis. München-Berlin 1981, 283–292.
Kutal Albert Kutal: Česká Kasule ve Zhorelci. Časopis společnosti Přatel Starožitnosti RLX 1952, 163–172.
Mannowsky Walter Mannowsky: Der Danziger Paramentenschatz. 5 kötet. Berlin 1931–38
Poche, ČUG Emanuel Poche in: České umění gotické, 1350–1420. Praha 1970
Poche, Parler Emanuel Poche in: Die Parler und der schöne Stil (1350–1400). Katalógus, 2. kötet, Köln 1978
Prokop August Prokop: Kunstgewerbliche Objekte der Ausstellung kirchlicher Kleinkunst im mährischen Kunstgewerbemuseum, Brünn 1884–85.
Rest. Kunstwerke Restaurierte Kunstwerke in der Deutschen Demokratischen Republik. Katalógus, Berlin 1980
Sachs Hannelore Sachs: Böhmisches Gotik in der Mark Brandenburg. Bildende Kunst, Heft 3. 1979, 122–26.
Sachs, Dom-Museum Hannelore Sachs: Dom und Dom-Museum zu Brandenburg (Havel). Restaurierungsarbeiten des Instituts für Denkmalpflege. Bildende Kunst, Heft 12. 1980, 586–89.
Schuetten-Müller-Christensen Marie Schuetten, Sigrid Müller-Christensen: Das Stickereiwerk. Tübingen 1963
Sipos-Loeding Enikő Sipos, Dominique Loeding: Szentlelkes kazulák. Folia Historica 16, 1992
Stejskal Karel Stejskal: Karl IV. und die Kultur und Kunst seiner Zeit. Prag 1978

Taszycka, Krakau Maria Gutkowska-Rychlewska, Maria Taszycka: Polskie Hafty średniowieczne. Katalógus, Kraków 1967
Taszycka, Stockholm Maria Gutkowska-Rychlewska, Maria Taszycka: Textilskatter från Polen. Katalógus, Stockholm 1967
Varju-Ember Maria Varju-Ember: Alte Textilien. Kunstschatze des Ungarischen Nationalmuseums. Budapest 1980
Wehli Wehli Tünde in: Művészet Zsigmond király korában. Katalógus, szerk. Beke László, Marosi Ernő, Wehli Tünde. Budapest 1987
v. Wilckens, Brünn Leonie von Wilckens: Ein gesticktes Kaselkreuz um 1380. In: Sbornik k 100 moravského uměleckopřímýslovo Muzea v Brně. Brno 1973, 199–203.
v. Wilckens, Danzig Leonie von Wilckens: Aus dem Danziger Paramentenschatz und aus dem Schatz der Schwarzhäupter in Riga. Katalógus, Nürnberg 1958
v. Wilckens, Rokycany Leonie von Wilckens: Ein Kaselkreuz aus Rokycany. Hinweise zur böhmischen Marienverehrung unter Karl IV. und den ersten Prager Erzbischöfen. In: Anzeiger des Germanischen Nationalmuseums, Nürnberg 1965, 33–51.
v. Wilckens, Textile Künste Leonie von Wilckens: Textile Künste von der Spätantike bis um 1500. München 1991
v. Wilckens, Třeboň Leonie von Wilckens: Das gestickte Antependium von Třeboň. Sbornik Národního Muzea v Praze, Série A, Vol. XXI, Heft 4/5. 1967, 259–265.
Zeminová, Gotik Milena Zeminová: Kunst der Gotik aus Böhmen. Katalógus, Köln 1985
Zeminová, Kunstgewerbe Milena Zeminová: Středověké umělecké řemeslo. Katalógus, Praha 1966
Zeminová, Třeboň Milena Zeminová: K původu tzv. třeboňského antependia. Časopis národního muzea – historické muzeum 143. 1974, 143–151.

JEGYZETEK

1 *Hannelore Sachs:* Böhmisches Gotik in der Mark Brandenburg. Bildende Kunst, Heft 3. 1979, 122–126. Tervbe vették a brandenburgi dóm kincstárának teljes feldolgozását, ennek fontos részét képeznék a cseh hímezések. Előkészületben vannak a brandenburgi dóm cseh hímezéseinek egyenkénti publikációi. Köszönet illeti azokat az intézményeket, amelyeknek tulajdonában vannak az általam vizsgált darabok, és ezeknek az intézményeknek a dolgozóit, akik személyesen is támogatták a munkámat. Ilona Maynak megköszönöm, hogy számítógépre vitte a vizsgálati eredményeket, Prof. Dr. Gisela Härtlernek a tanácsokat, és a statisztika számítógépes kiértékelését, és Kristina Hegnernek a dolgozat kritikus átolvasását és legépelését.

2 *Leonie von Wilckens:* Böhmisches Stickerei um 1400. Stil, Thematik, Auswirkungen. Kunstchronik Heft 10. 1966, 311sk.

3 Beneš Krabice krónikája, l. *Stejskal* 122.

4 Egy firenzei eredetű, 14. századi arany- és selyemhímezésnek, amely a lyoni textilmúzeumban található, számunkra különösen érdekes sajátosságai vannak: a figurák arany ruhát, illetve köpenyt viselnek; a hímezést keretelés veszi körül, az architektúrát és az alapot zsinórok és szálkötegek teszik plasztikussá, ezeken aranyszálat vezetnek; a keretelések és az architektúra kontúrjai lefedett, fektetett selyemből készültek, köztük vörös és világos selyemből. Az ábrázolások között van egy Olajfák hegye jelenet, amelynek talaján virágok és fa látható, és itt is megjele-

nik Isten keze. *Pierre Arizzoli-Clémentel*: Katalog. The Textile Museum, Lyon. Musées et Monuments de France 1990, 1. kép.

5 *Stejskal* 211.

6 A klarisszák Prágából érkeztek Krakkóba; az ágostonrendi kanonokok Raudnitzból, Rokycanyból stb., illetve Glatzból, Boroszlóból stb.; az adatokért köszönetet mondok Prof. Dr. Jan Sameknek, Krakkóból. A Prága és Krakkó közötti kapcsolatokhoz l. *I. Korán, Z. Jakubowski*: Byzantské vlivy na počátku české malby gotické a Roudnická madona v Krakově. *Umění* 24. 1976, 218; *Stejskal* 162.

7 *Geistliche Orden und Kongregationen in den böhmischen Kronländern*. Prag 1991, 51.

8 *Drobná*, 14. század második fele, 13–16. szám, képpel.

9 Olumoucké pravni knize Vaclava z Jihlavy, képe: Dějiny Moravy I, Brno 1991.

10 *Sipos Enikő* (Magyar Nemzeti Múzeum, Budapest) szíves közlése.

11 v. *Wilckens*, Danzig

12 Klesse itt felhívta a figyelmet a 14. század harmadik negyedéből való itáliai trecento hímezéseken szereplő virágos bokrokra.

13 G. Schenk, Berlin, Staatsbibliothek, és Peters úr, Wolfenbüttel, Herzog-August-Bibliothek információi.

14 L. ehhez *Hannelore Sachs*: Ein böhmische Madonnenbild in Frankfurt/Oder. *Bildende Kunst*, Heft 1. 1984, 16; uő in: *Umění*, 33. 1985

15 *Alfred Stange*: Die deutsche Malerei der Gotik, Bd. II. München–Berlin 1936, 91, 112. kép

16 L. még: v. *Wilckens*, Rokycany 42.

17 Vö. a helyi gdański hímezésekkel, *Mannowsky* 26, 25, 85. számú, illetve az ún. köztes darabokkal.

18 Kassa Buda mellett Magyarország legfontosabb kereskedővárosa volt.

19 *Kemény Lajos*: Einige weitere Notizen über kunsthistorische Hintergründe Kaschas. *Archaeologiai Értesítő* 15. 1895, 271–277.

20 A budai ásatások leletei egyértelműen utalnak a prágai Parler-műhelyre és az 1400 körüli lágy stílusra.

21 Művészet Zsigmond király korában. Kiállítási katalógus, szerk. *Beke L., Marosi E., Wehli T.* Budapest 1987

22 Ismert az a tény, hogy egy magyar hímező Párizsban műhelyt vezetett és dolgozott a burgundiai udvarnak. *Kovács Éva*: Egy magyarországi hímezőmester: Etienne le Bièvre. *Ars Hungarica* 12. 1984/2, 177skk.

23 *Josephus Hradsky*: Initia..., 151. 439. Köszönet illeti az információért szepeshelyi püspöki hivatalt.

24 *Klesse* i. m.

25 Zsigmond-katalógus (l. 21. jegyzet), i. h.

26 A második Szent Katalint ábrázoló hímezés a budapesti Iparművészeti Múzeumban a tőkeli ornátus kappájához kapcsolható.

27 *Varju-Ember* 8. sz.

28 *Drobná* 57. szám 57, 58. kép és *Vajdovszky János*: Szepesvármegye művészeti emlékei, III. kötet. Budapest 1907, VIII. tábla.

29 Igaz ugyan, hogy Zsigmond uralmát időről időre széles körben elutasították. Morvaországgal kapcsolata folyamatosan jó volt, talán ezzel magyarázhatjuk a hímezések morva-brünni igazodását.

30 A brnói kereszten lévő különbségeket két katalógustételben, a 3. és 4. szám alatt soroltam fel. A třeboňi antependiumon (8. kat. szám) is csak egy reliefszerűen alábélelt keret van, és csak a kehelyre varrtak kiemelkedő zsinórt. Néhány figuránál hiányzik a selyemmel való alábélelés. A danzigi kazulának (17. kat. szám) már előrajzán különböző kezeket lehet elkülönni, egyikük arctípusai közel állnak a berlini 18. számú hímezésen lévőhöz, míg a másiké a 16. számú kassaihoz. Különböző kézműves technikákat egyesítettek ennek a hímezésnek két oldalán, így a felhőket három eltérő megoldással hímezték, eltérőek a nimbuszok is és a fehér kontúrokhöz használt anyagok. A danzigi kazula eltérései a 19. és 20. szám alatt szerepelnek, ezen túl az egyes oszlopokon belül is eltéréseket figyelhetünk meg, így például csak egy mezőn vannak vörössel lefogva a feketett szálak. A brandenburgi kazulát is felosztottam a 23. és 24. katalógustételre, itt a pajzsot egy olyan hímező készítette, aki az oszlopokon nem dolgozott, de az oszlopokon is egymás mellett van a selyemmel alábélelt nimbusz és a béleletlen. A körmeneti zászlónak is csak egyik oldalán fordul elő a hártayafonadék, a csomóoltás a lazúrhímezés. A 27. számú hímezés oszlopán lévő virágok eltérő kivitelezéséből is több kéz közreműködésére következtethetünk. Ezeket a sajátosságokat minden nagyobb hímezésen megfigyelhetjük.

31 A trienti csoportot megint csak ki kellett vennem a katalógusból. Ezt a hímezést csak fotók és írásos felvilágosítások alapján elemezhettem. Mivel ezt az objektumot csak nehezen lehet a rendszerbe besorolni, ennek összehasonlító analízise különösen alapos előkészítést igényel.

32 Budapest, Magyar Nemzeti Múzeum, ltsz. 53.163 (villáskereszt), és ltsz. 1953.143 (villáskereszt), Iparművészeti Múzeum, ltsz. 14.965 (Betéttöredék Szent Katalin alakjával), Esztergom, ltsz. 1964.292.1.

33 Gdańsk, kazula, *Mannowsky* M 26 és M 25, kazulakereszt, *Mannowsky* M 85 és *Mannowsky* M 285.

34 Regensburg, kazulakereszt, l. *Achim Hubel*: Der Regensburger Domschatz. München–Zürich 1976, 119. szám.

35 A třeboňi antependium kilencedik mezőjének hímezése és a brnói Trónoló Madonna (erszény).

36 *Klesse* i. m.

37 v. *Wilckens*, *Textile Künste* 209.

38 *Emil Ernst Ploss*: Ein Buch von alten Farben. München 1967.

39 v. *Wilckens*, *Textile Künste* 251. kép.

KLASSIFIZIERUNG DER HANDWERKLICHEN MERKMALE BÖHMISCHER STICKEREIEN UND IHR VERGLEICH

FUßNOTE ZU ÜBERLEGUNGEN VON HANNELORE SACHS ZUR BÖHMISCHEN GOTIK IN DER MARK BRANDENBURG[1]

Eine Gruppe als böhmisch anzusprechender Stickereien ist in der Mark Brandenburg, speziell im Brandenburger Dom erhalten. Zur böhmischen Kunst in der Mark Brandenburg hat sich Hannelore Sachs geäußert. Für das Vorhandensein der Stickereien sieht sie zwei Gründe: zum einen die Möglichkeit des Imports – wobei sie auf die Domherren hinweist, die um die Wende vom 14. zum 15. Jh. an der Prager Karls-Universität studiert haben – zum anderen die der Herstellung in der Mark selbst unter dem Einfluß dort ansässig gewordener böhmischer Künstler und Handwerker. Sie bauten für Kaiser Karl IV. (1316/1355–1378) die Burg Tangermünde zur Residenz aus, wo-

bei gerade die Kapelle, gewiß mit reicher Ausstattung, noch von Karl selbst eingeweiht werden konnte. Da sich böhmische Stickereien nicht nur im böhmischen Kernland finden, sondern auch als Gruppen in fest umreißbaren Landschaftsgebieten, habe ich die Stickereien in Prag (Praha), Brünn (Brno), Gran (Esztergom), Budapest, Dresden, Görlitz und Krakau (Kraków) sowie die aus dem Schatz der Danziger Marienkirche stammenden, heute in Lübeck und Nürnberg befindlichen Stickereien auf vergleichbare Charakteristika in Material und Technik hin untersucht in der Hoffnung, abgrenzende Kriterien zu finden, durch die sich die Brandenburger lokalisieren lassen.

In Prag, der politischen, geistigen und künstlerischen Metropole, wurde in höchster Qualität gestickt, wovon die Exporte nach Sachsen, Krakau, ja bis nach Danzig (Gdańsk) und Kaschau (Košice) noch heute zeugen. Ab etwa 1410 verlagert sich die Produktion der durch böhmische Kunst angeregten Stickereien außerhalb des Landes,[2] was wiederum mit der politischen und kulturellen Situation zusammenhängt.

Die neue Technik des 14. Jh. läßt durch fließende Nadelmalerei Lichteffekte entstehen. Während in Italien Licht- und Schattenflächen als farbige Kontraste wiedergegeben werden, geschieht dies in Böhmen mittels mehrerer Farbabstufungen. Gestickte italienische Originale waren bekannt, denn die beiden Katharinen-Darstellungen im Budapester Kunstgewerbemuseum stammen von einer Kasel, deren Dorsalkreuz eine Stickerei nach Masolino ist.

Bereits Leonie von Wilckens wies auf die Eigenständigkeit des Brünner Zentrums hin. Der mährische Markgraf Johann Heinrich hat in Brünn zwei Klöster gegründet, 1356 das Augustinerkloster des hl. Thomas und 1373 das Karthäuserkloster Königsfeld. Stickereien könnten Stiftungen an seine Klöster gewesen sein, in außerordentlicher Feinheit gestickt von Brünner Meistern. Überraschend erscheinen reliefierte Rahmen, jedoch sind sie ursprünglich, was an Nr. 2 und Nr. 5 nachzuvollziehen ist, ebenso an der kreisförmigen Rahmung des Lammes im Antependium von Wittingau (Třeboň).

Nach Meinung der meisten Wissenschaftler ist das Pinaer Antependium (Nr. 7) in Prag entstanden. Seine Merkmale unterscheiden sich deutlich von denen der Stickereien um 1380, wenigstens bestimmte Eigenarten schon hier einsetzen.

Völlig verschieden von den Brünnern zeigen uns die beiden einhellig Prag zugeschriebenen Kaselkreuze aus Rokycany (Nr. 9) und aus Broumov (Nr. 10) das vielfältige handwerkliche Können in den besten Werkstätten. Als das entscheidende Kriterium für Prager Stickereien stellt sich die angelegte Kontur heraus (siehe Technik Nr. 13) und zwar eine rote für die Werkstätten, die im 14. Jh. arbeiten, eine helle für die ab 1400 entstehenden Stickereien. Wahrscheinlich gehört das Kreuz des Krakauer Dominikanerklosters (Nr. 13) zu den frühesten Prager Stickereien. Mit einem roten Fadenbündel ist auch die Außenkante der Dresdener Mitra (Nr. 11) umgeben, das sie handwerklich Prag zuordnet, während ihre braunen Konturen diese Methode für Prag belegen. Das sog. Antependium von Třeboň/Wittingau (Nr. 8), in den Bildern unkonturiert, weist nur im Inkarnat rote Konturen auf. Um die einzelnen Paruren, aus denen es zusammengesetzt ist, liegt auf der Außenkante eine braune Kontur. Ist es nun damit in die Prager Tradition einzuordnen oder in eine eigene südböhmische? Trotz differenzierter Ausführung der Köpfe ist die Entstehung in einem südböhmischen Kloster (Milena Zeminová) nicht auszuschließen. Sorglosigkeit bei der Seidenunterlegung wie die Erfindung wellenförmig gelegter Gespinstfäden der Randborte wären eher in der schöpferischen Atmosphäre einer Kloster-, als in einer Meisterwerkstatt zu vermuten.

Eine purpurfarbene Inkarnatkontur (siehe Technik Nr. 11) finden wir zum ersten Mal im Wittingauer Antependium (Nr. 8), ebenso in den frühen Prager Stickereien. Das Kreuz aus dem Krakauer Dominikanerkloster (Nr. 13) ist ebenfalls purpurkonturiert und ordnet sich damit Prag zu.[3] Purpurkonturiert ist auch die Mitra (Nr. 11), zudem ist der Nimbus Christi goldkonturiert wie in Prag.

Um 1400 verändert der angelegte Faden seinen Ausdruck völlig. Jetzt tritt die Linie in den Vordergrund. Der angelegte Faden wird zur scharfen, exakt zeichnenden weißen Lichtkante, seltener konturiert er farbig, öfter bildet er dunkle Schatten. Doch die weiße, angelegte Kontur wird zum Merkmal einer großen Werkstatt, die über eine längere Zeit tätig ist. Wo anders, als in Prag wäre sie zu suchen? Ihr gleichbleibend qualitativvolles Schaffen gelangte um 1400 und zu Beginn des 15. Jh. bis an die Grenzen des böhmischen Kulturkreises. Die handwerklichen Zusammenhänge und schließlich der angelegte Faden weisen die Stickereien als Prager Erzeugnisse aus. Versiert sind die Techniken gehandhabt, formale Erfahrungen aufbereitet und verwertet. Geschickt wird das Repertoire an Mustern und Vorlagen kombiniert und farbig ausgestattet, so daß bei aller Voll-

kommenheit eine gewisse Maniertheit einsetzt, die aber nie erstarrt. Sogar die Mittel, die den immateriell-sublimierten Ausdruck erzielen, ein gleichsam abwesendes, in sich gekehrtes Schweben im Licht, werden so perfekt beherrscht, daß er immer wieder erzeugt werden kann. Eindeutig lassen sich Details der Nrn. 16/17/18 als gemeinsames Formgut bestimmen.[4]

Der Lübeck/Danziger Chormantel (Nr. 19/20) gehört nach Ansicht von L. von Wilckens sehr dicht zur Nürnberger Kasel.[5] Auf seinem Schild finden wir zum ersten Mal in der Stickerei eine Wiese und zwar auf untergelegter Seide, wie sie dann auf der Brandenburger Cappa (Nr. 24) wiederkehrt. Lediglich die Fragmente auf der Vorderseite der Kasel aus Rokycany zeigen uns, daß es auch eine Werkstatt gab, die ohne Kontur stickte. Auch die Schule der Brandenburger Sticker deutet auf eine Prager Werkstatt ohne angelegte Konturen hin. Die Erzeugnisse mit den weißen Konturen sind die letzten einer Prager Werkstatt, die wir verfolgen können. – Zur gleichen Zeit werden die Chormäntel P 13 und P 14 (Nr. 22/23) gestickt, doch offenbar nun am Ort des Auftraggebers, des Brandenburger Dompropstes von Klitzing.

Auf den im Brandenburger Dom erhaltenen Ornaten sind Stickereien angebracht, deren Techniken teils sehr früh in Prag angewandt wurden, dann aber für uns nicht mehr belegt sind, teils erst an den späteren Prager – böhmischen – Stickereien zu beobachten sind. Dabei werden in schöpferischer Abwandlung eigene Mittel entwickelt. Schon in Brünn wird über kaschiertem Seidengewebe in Nadelmalerei gestickt, in Prag und in den Rahmungen des Wittingauer Antependiums bleiben Seidenflächen halb sichtbar, mit wenigen angelegten Goldfäden überzogen, dann aber wird die Seide als Grün der Wiesenfläche in den Schilden Nr. 19 und Nr. 24 eingesetzt, mittels einzelner Stiche mit Gras und Blümchen bestickt. Bei den Brandenburger Stickern der Objekte Nr. 25/26/27 aber wird Seidengewebe zu farbigem Grund, mit Goldfadenranken oder Sternen überzogen, so daß er gleichzeitig gemustert und festgelegt ist. Vorlagen aus Buch- und Tafelmalerei werden deutlich in der Übernahme des Fleuronné und der mit Sternen besetzten Hintergründe. Gespannte Seidenfäden, eine andere Form des farbigen Grundes, wiederum mit goldenen Sternen besetzt, führen uns die Sticker der Prozessionsfahne (Nr. 28/29) vor. Damit wird in Brandenburg, und nur hier, der Goldgrund durch einen farbigen abgelöst. Das Sticken einzelner Seidenlinien, in Třeboň nur in den Spruchbändern zu finden, wird in Brandenburg zu einer eigenständigen Darstellungsweise (Nr. 25/26) mit neuen ästhetischen Reizen. Bei den Randborten der späteren Prager Besätze aus farbiger Seide im Wechsel mit Gold über Lederstreifen werden diese hier bald durch Leinenstreifen ersetzt. Singulär sind überzwirnte Seidenfäden für Kraushaar und Pelzmütze. Aus Prager Erfahrung müssen auch die Reliefschmuckteile auf der Prozessionsfahne stammen, und gerade sie ist ikonographisch in Brandenburg lokalisierbar, denn auf der für das Fest „Petri Ketten“ gestickten Seite folgt sie wörtlich einer Petrusfigur auf dem gemalten Predellenflügel des Böhmischen Altars im dortigen Dom.

Zumal wir vor diesen keine farbigen Seidenstickereien in der Mark kennen, kann nicht nur ein böhmischer Einfluß wirksam geworden sein. Wir haben allen Grund, die Stickereien einem böhmischen Meister zuzuschreiben, der hier ansässig geworden ist. Er ist nicht nur mit Prager ikonographischen Vorlagen vertraut, sondern auch mit den dortigen farbigen Borten sowie mit den Goldborten älterer Werkstätten, sowohl mit dem Typ der zarten, gewandbetonten Figuren in Baldachingehäusen, wie mit den schmalen Falten in hellem Umfeld, doch bringt er nicht die angelegten Konturen mit, weder die ältere rote, noch die jüngere weiße. In Brandenburg hat er nun unter sehr viel bescheideneren Verhältnissen für den einheimischen Bedarf zu sticken. Daß ihm das Hochstift Aufträge erteilt, ist belegt durch seine erhaltenen Stickereien.

Die lokalisierten Stickereien der ungarischen Gruppe stammen sämtlich aus Oberungarn, der Region, in der die gotische Kunst unzerstört blieb, als die Türken einfielen. Diese nördli-

chen Gebiete verlor Ungarn, als 1918 die k. u. k. Monarchie zerbrach, sie gingen als Slowakei in den tschechoslowakischen Staatsverband ein. Hier liegt auch das Komitat Zips (Spiš, Szepes) mit der dem König gehörenden Zipser Burg, das bis 1776 zum Bistum Gran (Esztergom) zählte. Hier lebten Ungarn, Deutsche und Juden mit der einheimischen Bevölkerung, den Slowaken, zusammen. Kultur und Handwerk waren multinational, die Namen der Sticker in der Kaschauer (Kassa, Košice)[6] Zechen sind vorwiegend ungarisch.[7] Mit Sigismund, dem Sohn Karls IV., 1387 zum ungarischen König gekrönt, zogen gewiß böhmische Künstler nach Ungarn.[8/9] Im Stickereihandwerk wird die Integration dieses Stils an erhaltenen Stücken gegen 1420 sichtbar. Das Kaselkreuz mit hl. Anna Selbdritt (Nr. 34) kann aus einer einheimisch-ungarischen Werkstatt sein, die aus den Erfahrungen einer Prager schöpft, worauf der Rahmen verweist. Es stammt aus dem Zipser Kapitel und könnte mit seinen kostbaren Perlsäumen durchaus ein königliches Geschenk des nahen Burgherrn sein und wäre dann in seiner Hofwerkstatt gestickt. Der durch mehrere Altäre in der Zips zu ahnende Annenkult, für das Zipser Kapitel belegt,[10] findet über die Stiftung dieser Kasel sogar Eingang ins Zentrum eines Kaselkreuzes. Für die gleichfalls aus dem Zipser Kapitel stammende Ölbergsszene auf Nr. 21. weist Tünde Wehli hin auf den Umkreis des Preßburger (Pozsony, Bratislava) Illuminators des Missale E, Michael.[11] Sie hebt hervor, daß die Hand Gottes statt eines Engels erscheint.[12] Das Kaselkreuz aus Bartfeld (Bártfa, Bardejov) folgt mit seiner zum wesentlichen Ausdrucksmittel erhobenen Lasurtechnik Brünn. Das Kreuz auf der Esztergomer Kasel ist mit weißer Seide konturiert. Trotz des Ankaufs in Frankfurt kann diese Kasel, nebst einer zweiten im dortigen Domschatz, aus Ungarn stammen.[13] Im Esztergomer Kaselkreuz und in der Katharina Nr. 32 haben wir späte Nachklänge der böhmischen Stickkunst vor uns, in denen die traditionellen Methoden weiter genutzt und Effekte zusammengetragen werden. Diese Stickereien gehören einer Übergangszeit an, deren schönste die Cappa des Ornates von Tököl[14] von 1448 ist mit ihren applizierten Figuren[15] und der Schmerzensmann über hl. Georg aus dem Zipser Kapitel.[16] Hierin mischen sich die Mittel des beginnenden mit denen der 2. Hälfte des 15. Jh. Auf der Cappa von Tököl, die schon einem ganz anderen Stil verpflichtet ist, werden malerische Farbverläufe böhmischer Art als sicheres Mittel eingesetzt, das noch für alte Qualität bürgt, bevor im ganzen Kulturkreis eben diese Mittel völlig vergröbert in die flache Manufaktur-Massenware abgleiten.

Der stilkritischen Forschung bleibt es vorbehalten, für andere Regionen zu klären, ob die aufgezeigten handwerklichen Zusammenhänge parallel laufen zu den künstlerischen in der böhmischen Stickerei. Für Brandenburg hat Hannelore Sachs dargelegt, warum böhmische Gotik hier zu finden ist. Ihre These kann für die Stickerei durch diese Untersuchung bestätigt werden: sowohl ein Import ist nachgewiesen, wie auch die einheimische Herstellung durch Handwerker-Künstler, die mit konkret belegten Erfahrungen aus böhmischen Werkstätten in der Markgrafschaft Brandenburg ansässig geworden sind und über lange Zeit hier gestickt haben.

Um zu klären, ob die Brandenburger Stickereien einheimisch sind oder importiert – welche der einen und welche der anderen Quelle entstammen – wurde eine Reihe böhmischer und verwandter Stickereien auf 64 Merkmale hin untersucht, um eine Klassifizierung im handwerklichen Bereich zu erarbeiten, die Vergleiche untereinander ermöglicht.

Aufgenommen sind die Merkmale, die jeweils für eine Gruppe typisch sind bzw. sie von einer anderen unterscheiden. Unterschiede innerhalb einer Gruppe zeigen, daß mehrere Werkstätten und spezialisierte Sticker tätig waren. Daß sie gleichzeitig an einem Auftrag gemeinsam gearbeitet haben, beweisen uns die Unterschiede in der Ausführung. Die Kaselkreuze aus Rokycany und Broumov/Břevnov werden als Prag zugeschriebene Kernobjekte angesehen und vorangestellt.

Stickereien wurden bis zum 1. Drittel des 15. Jh. aufgenommen. So wurden die späteren ungarischen wie die einheimischen Danziger, die unter böhmischem Einfluß, vielleicht sogar

unter Verwendung böhmischer oder nachahmender Appliken entstanden, sowie das singuläre Regensburger Kreuz u. a. nicht im Katalog belassen. Für das Kreuz Nr. 21 wurden leider die Merkmale gemeinsam aufgenommen, nicht getrennt nach Geißelsäule und Ölbergsszene, was das Ergebnis verunklart.

TECHNIKEN

T. Nr. 1–3: Unerwartet früh treten verschiedene Relieferungen auf: Brünnener Rahmungen über Weißlederstreifen und Schnüren gestickt; ebenso in Prag. Reliefierte Rahmungen zur gleichen Zeit auch in Italien.[12] Da Florentiner Stickereien zu den Herzögen von Burgund und von Berry kamen,[17] wieviel mehr sind sie im Umkreis Kaiser Karls IV. zu vermuten! Und wenn wir dann noch die reliefierten Bildhintergründe Meister Theoderichs in Karlstein in Betracht ziehen, auch seine vorge-setzten Schilde und aufgesetzten Schließen, so kann uns die schöpferische Atmosphäre, die diese Dekorationen hervorbrachte und die bis in die Brandenburger Stücke nachklingt, nicht mehr verwundern. Nur die spätere Prager – böhmische – Werkstatt um 1400 arbeitet völlig flach und entsprechend die ihr nachfolgenden Meister.

T. Nr. 4: Grund in Rauten: eine frühe Technik in Brünn und Prag, die später wieder aufgenommen wird. Flechtgrund mit inliegender Raute in den frühen Zentren, dann wieder in Brandenburg und Ungarn. Fischgrätgrund in der späteren Prager Werkstatt, dann in Ungarn.

T. Nr. 5: Goldfäden wechseln mit farbigen Spaltstichlinien, auch von Linie zu Linie abschattiert. Bereits in Brünn, in der späteren Prager Stickerei (besonders für Nimben), und ihrer Nachfolge. Schon in Prag Vereinfachung: Goldfäden über unterlegtem Seidengewebe. M = gemusterte Gewänder, * = Sternstiche als Gewand und Flächenmusterung (Gold oder Seide)

T. Nr. 6: Lasurstickerei: farbig brechendes, oft verdichtetes Überfangen von Gespinstfäden mit bunter Seide. In Brünn bereits für größere Flächen, in Prag für Details.

T. Nr. 7: Unterlegen von zartem, farbigem Seidengewebe (Zendel) unter deckender Stickerei in Brünn, im Antependium aus Treboň bei fast allen Figuren, dort das erste Mal sichtbar im Rahmen. In Broumov/Břevnov Seide mit einzelnen Goldfäden überzogen (Kreuzbalken). Wiese (Nr. 19), ebenso Brandenburg (Nr. 24), dort auch Dach. Schließlich löst in Brandenburg die farbige Seidenfläche den Goldgrund ab (Nr. 25–29).

T. Nr. 8: Gimpfen: Bildkontur, Fahnenstange (Nr. 8), als Kor-del (Nr. 27); imitiert als überstichte Schnur oder Garnbündel, meist in wechselnden Farbfeldern (z.B. Nr. 17 und 22).

T. Nr. 9: Relieferungen, unterstichte Details: Nasenspitze, Frucht, Schließe, Schmuckteil aus parallelen, querliegenden Wülsten, übersticht mit Gold (Nr. 7 und 29) oder Unterpolsterungen wie Kronen (Nr. 7).

T. Nr. 10: Zwirnwülste als Perlunterlage und für Goldrelieferungen.

T. Nr. 11/12: Inkarnatkonturen meistens braun, auch purpurartiges Violett, im Mittelalter „brun“ genannt. Rote Kontur: reiche Prager Ausführung, auch Nr. 8. Einige ungarische Stickereien sind graubraun konturiert (ausgeblichenes Rot?).

T. Nr. 13: Angelegte Seide, bzw. Zwirn oder Fadenbündel ist das entscheidende Kriterium für Prager Werkstätten. Schon die beiden Stickereien von 1320/30 [18] haben eine Kontur aus angelegtem doppeltem Seidenzwirn. Frühe Werkstätten: rot, spätere: weiß. Braune angelegte Seide an Nr. 18, Nr. 25, andere Brandenburger nur angelegte braune Leinenfäden (Nr. 27/28/29).

T. Nr. 14: Fadensonnengrund in Prag, doch nicht an Nr. 7, nicht einmal Nimben.

T. Nr. 15: Spaltstichlinien, die festlegen und darstellen.

T. Nr. 16: Der rote, rosa oder ausgeblühte Überfangfaden im Goldgrund, gezwirnt wie ungezwirnt, ein Prager Merkmal, in Brandenburg und Ungarn weitergeführt.

T. Nr. 17: Einzelne angelegte Gespinstfäden über sichtbaren Seidenflächen (Variante zu Goldfäden zwischen farbigen Linien). Zuerst in den Rahmungen des Wittingauer Antependiums. Später in Brandenburg eigenständiges Mittel, das den

Goldgrund ablöst. Auch gestochene, lange Gespinstfäden in Nimben.

T. Nr. 18: Einzelne farbige Linien: Spruchbänder im Wittingauer Antependium, Ranken. In Brandenburg ähnlich den einzelnen Gespinstfäden für die gesamte Darstellung eingesetzt.

T. Nr. 19: Wechselnde Felder aus farbigen Seidenspannfäden und Sprengstich: Rahmungen der späten Prager Werkstatt (Farben bei den Objekten verschieden, ebenso der Goldeinsatz und die Weiterführung des Goldfadens unter der Farbfläche).

T. Nr. 20: Flächenmusterung: linear gestickter Bodenbewuchs mit Seide oder Gespinstfäden, angelegt oder gestochen (späte Prager Werkstatt, in der Folge in Brandenburg und Ungarn).

T. Nr. 21: Häutchengoldfäden wurden in Prag nie verwendet, sie ordnen eine Stickerei den außerböhmisches Zentren zu und werden erst ab 1410/20 beobachtet.

ANMERKUNGEN

1 *Hannelore Sachs*: Böhmisches Gotik in der Mark Brandenburg. In: *Bildende Kunst* Heft 3. 1979, 122–126. Eine gemeinsame Bearbeitung des Domschatzes war geplant, in deren Vorfeld verband uns an erster Stelle das Interesse an den böhmischen Stickereien.

Einzelveröffentlichungen über die böhmischen Stickereien im Brandenburger Dom sind vorgesehen.

Mein Dank gilt den Institutionen, aus deren Besitz ich die hier aufgeführten Objekte untersucht habe, und vor allem den jeweiligen Mitarbeiterinnen, die mit persönlichem Engagement meine Arbeit unterstützt haben. Ebenfalls danken möchte ich Frau Ilona May für ihre Begleitung und die Übertragung der Untersuchungsergebnisse in den Computer, Frau Prof. Dr. Gisela Härtler für Beratung und Computerauswertung der Statistik und Frau Kristina Hegner für fachbezogenes kritisches Lesen und Abschreiben des Manuskripts.

2 *Leonie von Wilckens*: Böhmisches Stickerei um 1400. Stil, Thematik, Auswirkungen. In: *Kunstchronik*, Heft 10. 1966, 311 f.

3 Krakau lag dicht hinter der Gränze des böhmischen Kronlandes Schlesien, einige Ordensniederlassungen hatten ihre Mutterklöster in Böhmen bzw. Prag; ich danke Herrn Prof. Dr. Jan Samek, Krakau, für die freundliche Mitteilung. Nach der Gründung des Dominikanerordens bestand bis 1301 eine gemeinsame polnisch-böhmische Provinz. Siehe: Geistliche Orden und Kongregationen in den böhmischen Kronländern. Prag 1991, 51.

4 *Enikő Sipos* weist die Deckungsgleichheit der Silhouette des Kaschauer Johannes mit der des Nürnberger Johannes nach,

während die Unterzeichnung der Köpfe gespiegelt ist. Freundliche Mitteilung von Enikő Sipos, Ungarisches Nationalmuseum, Budapest.

5 Verschiedene Gesichtstypen sind bei einzelnen Heiligen der Nr. 16/17/18 identisch, ebenso Baldachinformen bzw. -details. Siehe v. *Wilckens*, Danzig.

6 Kaschau war neben Buda eine der bedeutendsten Handelsstädte in Ungarn.

7 *Kemény, Lajos*: Einige weitere Notizen über kunsthistorische Hintergründe Kaschaus. In: *Archaeologiai Értesítő* XV. 1895, 271–277.

8 Die Ausgrabungen in Buda weisen deutlich auf die Parler-Werkstatt und den Weichen Stil um 1400.

9 Ausst. Kat. *Művészet* Zsigmond király korában (Die Kunst zur Zeit des Königs Sigismund), L. Beke, E. Marosi u. T. Wehli hrsg. Budapest, 1987 sowie deutsche Kurzfassung: Kaiser Sigismund und seine Zeit in der Kunst 1387–1437.

10 *Josephus Hradzsky*: Initia, 151 und 439, mit Dank an das Bischöfliche Amt des Zipser Kapitels für die freundliche Mitteilung.

11 In der 2. Hälfte der 1420er Jahre war Preßburg/Pozsony (heute Bratislava), wo auch die Hofwerkstatt zu suchen wäre, Residenz mit einer intensiven Bautätigkeit.

12 Eine Gold- und Seidenstickerei des 14. Jh. aus Florenz im Textilmuseum Lyon zeigt u.a. eine Ölbergsszene auf blumenbestandenen Terrain mit Baum, auch hier erscheint die Hand Gottes. Rahmen- und Architekturkonturen: überfangene, angelegte Seide, auch rot und hell. Kat. The Textile Museum, Lyon, Musées et Monuments de France, 1990, von *Pierre Arizzoli-Clémentel*, Abb. 1. Eine verwandte Ölbergsszene liegt als Stickerei in Köln. Siehe *Klesse*.

13 Außer den technischen Merkmalen weist die besondere Form dreiseitiger Baldachine über Halbfiguren in den Querarmen schon auf ebensolche hin, denen wir gegen Ende des 15. Jh. auf vielen plastisch gestickten Kreuzen im Esztergomer Domschatz begegnen.

14 *Varju-Ember*, Nr. 8

15 Eine zweite Stickerei mit hl. Katharina im Budapester Kunstgewerbemuseum weist auf die Cappa des Tököler Ornates hin.

16 *Drobná*, Nr. 57, Abb. 57, 58 und *János Vajdovszky*, Szepesvármegye művészeti emlékei. (Die Kunstdenkmäler der Zips, Kunstgewerbe) Bd. III, Budapest 1907, Taf. VIII.

17 v. *Wilckens*, Textile Künste, 209

18 v. *Wilckens*, Textile Künste, Abb. 251

Alle Maße beziehen sich nur auf die Stickereien, nicht auf die Ornate. Einige Objekte ohne Maßangaben sind in geschlossenen Vitrinen untersucht worden.

KÍSÉRLET NÉHÁNY MAGYARORSZÁGI ÖTVÖSJEGY FELOLDÁSÁRA III.

Korábbi közleményeim[1] folytatásaként magángyűjteményekben talált új ötvösjegyeket, illetve jegyváltókat kívánok bemutatni és megkísérlem az új jegyek feloldását. A már közölt jegyek esetében most is általában Kőszeghy Elemér jegykönyvére[2] hivatkozom a jegy ottani folyószámával.

Örmény feliratos pohár Erdélyből



1-2. ábra

Magángyűjteményben találtam egy cápázott testű ezüst poharat.[3] A pohár sima peremét és a cápázott testet kettős vonalkör választja el. A pohár oldalán leveles ágból kialakított koszorúban, melynek csúcsát metszi a vonalkör, örmény betűs felirat és 1731-es évszám van (1. ábra). A koszorú túlnyúlik a vonalkörön úgy, hogy a vonalkör metszi a koszorút. A pohár fenekén beütött mesterjegy található (2. ábra).

A pohár típusa és a cápázás közelebbi meghatározást nem tesz lehetővé. Ez a típus szinte egész Európában elterjedt és hosszú időn át, a 15. századtól a 18. század végéig használatban volt. Talán több lehetőséget nyújt a jelzés vizsgálata. A 18. században már általánosan alkalmazott próbajegy hiánya figyelmünket szükségszerűen irányítja Kelet-Közép-Európára, amelynek egyes területein, bár a próbálást kötelezően előírták, próbajegyet mégsem alkalmaztak. Például Lengyelországban csak a 18. század végétől volt alkalmazása kötelezően előírva.[4] Magyarországon a céhek próbajegyeinek használata már a 17. századtól megfigyelhető, de Erdélyben csak a 18. század közepén, végén terjednek el általánosan.[5] Kivételt képez Brassó, ahol a mesterjegy részeként megjelenik egy, a város címeréből kölcsönzött elem, a korona, amely utal a városra, illetve a céhre. Ez már a 17. századtól általános. Tehát az a tény, hogy poharunkon csak mesterjegy található, Magyarországi keleti területeire, Er-

délyre, esetleg Lengyelországra lokalizálást enged meg. Ezt kísérem meg a jegy típusa alapján tovább szűkíteni.

A poháron látható mesterjegyről feltételezem, hogy egy olyan X_GY típusú jegycsoportozáshoz tartozik, amelyben a mester nevét rejtő monogramot (XY) a foglalkozásra utaló betűvel (G = Goldschmied) egészítették ki, azaz ezekben a jegyekben a G betű nem tartozéka a névnek. Mihalik József egy cikkében[6] elítéli a jegy ilyen feloldását, mondván „arra pedig, hogy a mesterséget nevezze meg a bélyeg, nincsen szükség, mert maga a mű beszél magáért, mert hisz ötvösművet rézöntő nem készített, hanem ötvös”. Ebben azonban, különösen a hazai viszonyok mellett, nincs igaza.

Látszólag az ő igazát támasztja alá, hogy Rosenberg jegykönyvében,[7] amely, jöllehet egyes területekről részletesebb feldolgozás is készült már, a német nyelvterületen máig a legátfogóbb összefoglalásnak tekinthető, egyetlen ilyen feloldású jegy sem található. Kőszeghynél azonban hét ilyen jegy van, négy Nagyszébenből, három Medgyesről.[8] Ebből az következhet, hogy egy sajátos erdélyi szász jegykialakítási gyakorlattal állunk szemben, ami ugyan nem volt általános, de meglete igazolható. Természetesen további ilyen típusú jegyek felbukkására számíthatunk, akár a többi szász városból is.[9] Mivel Nagyszében ötvöseinek jegytáblája ismert[10] és a brassói jegyek, ahogy már említettem, korán kiegészültek a városra utaló koronával, jegyünk feloldását a többi szász város, talán elsősorban Medgyes, Segesvár, Fogaras, Beszterce ötvösei között kell keresni. Sajnos, ezek feldolgozásáról nincs tudomásom, ezért egyelőre a jegy pontosabb meghatározásáról le kell mondanom és az eddigi adatokat az újabb kutatás rendelkezésére bocsátva, újabb levéltári kutatásoktól várom a megnyugtató megoldást. Az eddigiek alapján a jegy egy MM monogramú szász ötvös jegyeként határozható meg és besorolható a számos feloldatlan erdélyi jegy sorába. Talán egyelőre ez is eredmény.[11]

A pohár készítésére terminus ante quem a felirat 1731-es évszáma. Ez egyben ismeretlen ötvösünk működési idejét a 18. század első felére teszi és ennek nem mond ellen a próbajegy hiánya sem. A pohár készítésének Erdélyre lokalizálását az örmény felirat is megerősíti.

Az erdélyi örmények ősei a 13. században költöztek ki Örményországból. Már a 15. században virágzó örmény telepések ismeretesek Moldva hét városából és ezek kereskedő és iparos lakói kapcsolatban álltak Erdély egyes keleti helységeivel. Szórványos erdélyi megtelepülésükről már a 17. század elejéről vannak adatok. 1668-ban a belső harcok és a török támadások hatására mintegy három-ezer család keresett menedéket a Keleti-Kárpátokban. Ezek egy része a harcok megszűnte után visszaköltözött korábbi lakóhelyére, de nagyobb részük 1672-ben Apafi



1. Pohár. MM/G mester. Erdély, 1731

Mihály erdélyi fejedelem engedélyével végleg Erdélybe költözött és elsősorban a havasok alján levő helységeken telepedtek le, de egyes városokba is betelepültek. Szamosújvárt, legfontosabb városukat, Besztercéről a szászokkal támadt ellentétek miatt elköltözött örmények alapították a 17. század végén. Szamosújvár és másik városuk, Erzsébetváros, előbb kiváltságokat kaptak, később a szabad királyi városok sorába emeltettek (1726, ill. 1738). Az örmények betelepődése ezzel még nem állt le, elhúzódtott egészen a 18. század közepéig, sőt ekkor már nemcsak Moldvából, hanem Lengyelországból is telepednek be Erdélybe.[12]

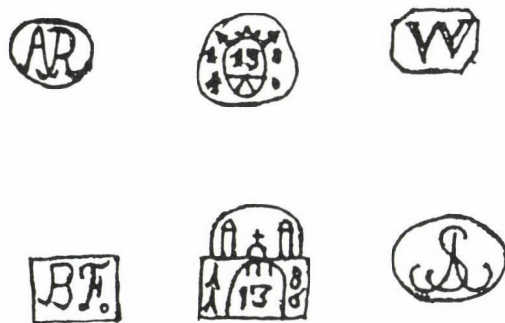
A pohár felirata „Vardan Iszko/u/ci” alakban olvasható, amelynek második fele elég tökéletesen kitesztelt.[13] A hibás felirat azt a következtetést is megengedi, hogy az ötvös nem tudott örményül írni, számára a feliratnak nem volt értelme. Ez csak megerősíti gyanúunkat, hogy szász ötvös készítette a poharat. A szász városok közül az eddigiek alapján Besztercét kellene figyelembe venni készítési helyként, ahol legalábbis a 17. század végéig, népes örmény közösség élt.[14] Talán ebben a kérdésben a felirattal kapcsolatos családtörténeti adatok közelebb vihetnek a megoldáshoz. A betűsor ugyanis az Issekuc (Issekutz) Vártán nevet engedni sejtetni. Mivel a tárggyal kapcsolatban semmiféle olyan adat nem áll rendelkezésre, ami a poharat valami módon az Issekutz család valamelyik tagjával közvetlenül összefüggésbe hozná, és így a pohár esetleg a család tulajdo-

nában visszafelé követhető lenne a 18. század első feléig, a vizsgálódás kizárólag a feliratra korlátozódhat. Elfogadva, hogy a felirat az Issekutz család egyik tagjára utal, a család 18. századi történetében keressük poharunk valamikori tulajdonosát.

Az Issekutz család régi örmény patrícius család.[15] Tagjai 1732 és 1796 között tizenegy alkalommal Erzsébetváros polgármesterei.[16] Egy-egy közülük többször is viselte a címet. Több családtag szerepel mint bíró, esküdt, küldött, tanácsos különböző oklevelekben,[17] és egy Issekutz 1791-ben országgyűlési képviselő is.[18] A család több ága kapott Mária Teréziától magyar nemesseget, így Mihály 1758-ban, Antal és Gergely 1760-ban.[19] Talán sikerül Issekutz Vártán is azonosítani. Az erzsébetvárosi templom építésének megkezdését megörökítő felirat[20] szerint az építkezés 1723 május 8-án kezdődött „... városunk főbírája Zadig úr, Nikos bíró úr és ennek fivére Vártán úr idején ...”. Ha az itt említett Nikos bíró azonos azzal az Issekutz Miklóssal, aki 1732–1736 között Erzsébetváros polgármestere,[21] úgy ennek fivére, Issekutz Vártán 1723-ban mindenesetre már felnőtt korú, akit érdemes megemlíteni feliratban is. Lehet, hogy tisztségviselője is volt a városnak. Következő, ennél még közvetlenebb adatunk 1751-ből származik.[22] Ekkor Erzsébetvárosban rendeletet hoznak, amelyben szabályozzák a polgárok öltözetét és ruhadíszzeit. A rendelet betartásának felügyeletét Issekutz Vártán fiaira, Auxendre és Chendánnosra bízták. Tehát 1751-ben Issekutz Vártánnak felnőtt fiai vannak. Így minden bizonnyal erre a Vártánra vonatkozik poharunk 1731-es felirata.

A kutatást itt kénytelen vagyok lezárni, de talán sikerült a figyelmet ráirányítani Erdély egyik már-már elfelejtett kisebbségére és egyúttal valószínűsíteni a szász ötvösök között előforduló mesterjegyképzési szokást és ennek alapján egy eddig ismeretlen mesterjegyről legalább azt megállapítani, hogy erdélyi. Remélem lesz nálam sikeresebb kutató.

Pozsony-Vártelek



3–8. ábra

Amikor Kőszeghy Elemér elkülönítette a pozsony-vártelki próbajegyeket,[23] ezzel új ötvösközpontot határozott meg, amely kötődik ugyan a pozsonyi ötvöscéhhez, hiszen egyes mesterei, ha ritkán is, de felvételt nyertek a pozsonyi céhbe,[24] mégis, elsősorban vallási okokból, elkülönült attól. A próbajegyeket és a velük előfordult mesterjegyeket, természetesen jegykönyvébe is felvette és többségüket feloldotta.[25] Azóta számos új adat került elő,[26] de a részletes feldolgozás még nem készült el, pedig, ha nem is kiemelkedő színvonalon, de na-



2. Sótartó-pár. Adamus Renner és Fridericus Becker, Pozsony-Vártelek, 1808 és 1809

gyon termékeny műhelyek dolgoztak Pozsony-Vártelen. Majdani feldolgozásukhoz szeretnék az alábbi adatokkal hozzájárulni.

Budapesti magángyűjteményben található egy érdekes sótartó-pár.[27] Mindkét sótartón az azonos HV monogram jelzi, hogy valamikor egy készletbe tartoztak, pedig mesterük sem azonos, készítési idejük is különböző, sőt számos részletben a kivitelezésük is eltérő, habár főbb vonásaikban megegyeznek. Mindkettőn kerek sima talpon, amelynek közepén kis kiemelkedés van, félmeztelen fiúalak tartja a sótartó félgömb alakú csészéjét. Az igényesebb kivitelű sótartó, amely néhány milliméterrel magasabb is, 1808-ban készült és rajta Adam Renner új mesterjegye található. A csészét tartó fiú felemelt karja valamikor letörhetett, mert forrasztás nyomai látszanak rajta és arányai is teljesen torzok. A másik sótartó 1809-ben készült és Fridericus Becker senior munkája. A fiúalak kidolgozása sokkal durvább és elnagyoltabb, az előbbi alapján készült utánöntésnek gondolom. Mindkét most közölt pozsony-vártelki sótartó talpperemén osztórák készletjelzés (Vorratsstempel) található,[28] ami arra utal, hogy elkészültük után eladásukig osztórák, valószínűleg bécsi, kereskedő árukészletéhez tartoztak.

Ugyanez a mesterjegyváltozat látható egy ugyancsak magángyűjteményben lévő 1807-ben készült poháron is.[29] A vastag falú, súlyos pohár azt a benyomást kelti, hogy sokkal korábban készült. Ha nem lenne rajta a jelzés, bizvást keltezhetnénk legalább ötven évvel korábbra. Úgy látszik, mesterünktől nem idegen a „historizá-

lás”, ha szabad ezt a kifejezést ebben a korban használni. Legújabbban az Iparművészeti Múzeum kiállításán volt látható Rennernek egy 1810 körül készült talpas pohara, amely formájában, konstrukciós elemeiben a 16–17. századot idézi, de díszítő elemei saját korából valók, empire ízlésűek.[30]

Renner többször kérte felvételét a pozsonyi céhbe. Előbb 1803-ban vidéki mester szeretett volna lenni, de ezt csak 1808-ban sikerült elérnie. 1818-ban lett végül tényleges céhtag.[31] Munkássága így a továbbiakban Pozsonyhoz tartozik, habár 1827-ben megvádolták, hogy használja a vártelki próbát is.[32]

Pozsony-Vártelek ötvössége szempontjából ezután a Becker család munkássága a meghatározó. A családhoz az idősebb és fiatalabb Becker Frigyes és Becker János tartozik, apa és két fia, de lehet két testvér és az idősebbik fia is. A családi kapcsolataik nem tisztázottak. Különösen a két Frigyes rendkívül termékeny. Munkásságuk számbavétele ezért itt nem is lehet feladatom, csak néhány új jegyre hívom fel a figyelmet.

Egy sima merőkanálom eddig közöletlen 1840-es próbajegy, W évetű és kurzív BF mesterjegy található. A jegy nyilvánvalóan a fiatalabb Becker Frigyes új jegye. Valószínűleg ugyanez a jegy volt a Christie's 1982-es New York-i árverésén szerepelt három lángú szombatlámpán is,[33] bár ott a próbajegyet pozsonyinak jelezték.

Ugyancsak ismeretlen volt eddig egy másik figurális sótartó 1816-os próbajegy és a kurzív, sőt összevont írá-



3. Pohár. Adamus Renner, Pozsony-Vártelek, 1807



4. Sótartó. Salamon Steiner, Pozsony-Vártelek, 1816

sú, de talán S St jegyként feloldható mesterjegy.[34] Ha feloldásom helyes, a jegy Salamon Steiner jegye lehet, akit az eddigi adatok 1820–1828 között említenek.[35] A sótartó kerek, felfelé ívesen emelkedő talpán álló félmeztelen indián felemelt jobb kezével támasztja a tollkoszorús fejdíszére ülő félgömb alakú csészét. Baljával íjára támaszkodik, hátán, a vállán féloldalasan átvett széles szíjra erősített tegez. Az alak kivitelezése, közelről nézve, elnagyolt, jobb lábán belül súlyos öntési hiba látható. Ennek ellenére, különösen arányai miatt, tetszetősebb, mint a Renner–Becker-féle sótartó-pár alakjai. A mester munkássága teljesen ismeretlen, tudomásom szerint ez az első azonosított munkája.

A fiúalakos sótartók csoportja

A most közölt pozsony-vártelki sótartó-pár egy olyan tárgycsoporthoz kapcsolható, amelynek közös jellemzője, hogy a sótartó talpát és csészéjét majdnem teljesen azonos, csak az utómunkálatok által különböző öntött fiúalak kapcsolja össze. A talpak és csészék természetesen eltérőek.

Ide tartozik a fent ismertetett Renner–Becker-féle sótartókon kívül a Christian Raab győri ötvösmester által az 1810-es években készített sótartó-pár, amelynél az emelt talpon álló félmeztelen fiúalak dézsát tart a feje felett.[36] Ez a sor tovább bővíthető egy ugyancsak magángyűjteményben lévő sótartó-párral, amely azonban

Berthold Gelder bécsi ötvös[37] munkája 1817-ből. Ennek szára is a már jól ismert fiúalak, kombinálva az eltérő megoldású talppal és csészével. Ugyancsak Berthold Gelder készítette a Dorotheum árverésén szerepelt, azonos fiúalakos sótartó-párt, de 1815-ben.[38] Az egyes sótartók szarát alkotó fiúalakok méretben teljesen azonosak és kivitelük is, az utómunkálatoknak tulajdonítható apró különbségektől eltekintve, teljesen megegyezik. Ezeken is szerepel, a Renner-féle sótartóhoz hasonlóan, készletjelzés. Budapesti műkereskedelemben volt 1993 őszén egy ebbe a sorba illeszthető sótartó-pár. A páros egyikét Karl Blasius bécsi mester[39] készítette 1807-ben, a másikon Paray Károly (K:1801) pozsonyi mester jelzése található. Ennek próbajegye elmosódott, de a beütött C évbetű alapján 1835-ben készült, valószínűleg pótlásként. Ide sorolható egy budapesti magángyűjtemény sótartója is, amelyet Fidelis Mayer (K:1769) pozsonyi mester készített a beütött K évbetű (K:1716) tanúsága szerint 1806–1808-ban. Pontosabb behatárolása a majdnem olvashatatlan kopott próbajegy miatt nem lehetséges teljes biztonsággal, de valószínűbb, hogy 1808-ban készült.[40]

Ezen figurális sótartók kapcsán érdemes felhívni a figyelmet arra, hogy különböző, de egymáshoz viszonylag közeli városokban nagyjából egy időben dolgozó ötvösök munkáin azonos szerkezeti elemek figyelhetők meg. Nem az általánosan használt mintakönyvek, mintalapok használatára gondolok, ez ugyanis régóta közismert, hanem arra, hogy úgy látszik, mintha előre elkészített ele-



5. Sótartó-pár. Berthold Gelder, Bécs, 1817

meket használtak volna. Ezek a sótartószárat képező fiúalakok annyira megegyeznek, hogy közös öntőmintára kell gondoljak, azaz, mintha valamely közös forrásból, egy erre a célra szakosodott gyártótól származnának. A példák sorát kiegészíthetem a Szlovák Nemzeti Múzeum tejeslásasával (Pozsony, Anton Schier, 1814),[41] amelynek lába – kisebb utánmunkálatoktól (lábvégen pataalak kialakítás) eltekintve – azonos egy budapesti magángyűjteményben levő (Pozsony, Joseph Gerick sen., 1809) és egy 1992. novemberi árverésen szerepelt tejeslásas[42] (id. Joseph Prandtner, Pest, 1816 körül) lábával. A fiúalakos sótartók esetében teljesen kézenfekvőnek látszik, hogy a forrást Bécsben keressük, de a tejeslásások esetén is juthatunk erre a következtetésre. Szentpéteri József említi önéletírásában,[43] hogy Prandtner József azt szerette volna, hogy „...telepedjek le Budán és ott, az ő házában állítsak fel hat segéddel dolgozó műhelyt, és azon munkákat, amelyeket eddig Bécsben csináltatott, én velem csináltathatná meg...”. Ötvös-restaurátorok korábban felhívták a figyelmet arra, hogy Prandtner munkáin előre gyártott elemek, pl. száj- és talpperemdszék, használata figyelhető meg.[44] Úgy látszik, mintha némelykor az igényes elemeket készen megvették volna és ezeket egyszerű munkával elkészíthető elemekkel (edénytest, talp stb.) kombinálva készítették el egyes tárgyakat. Az biztosra vehető, hogy a nagy ötvösközpontokhoz hasonlóan, Bécsben is voltak mesterek, akik meghatározott alkatelemek készítésére specializálódtak, késnyeleket, szelencék egyes részeit, figurális vagy ornamentális díszítőelemeket készítettek, de az osztrák kuta-

tás ma még nincs abban a helyzetben, hogy ezeket a műhelyeket megnevezhesse. Ennek fő oka, hogy a vonatkozó levéltári anyag szinte teljesen elveszett és a kutatók nagyon lassan, megfigyelésekre és közvetett bizonyítékokra támaszkodva haladnak előre.[45]

Természetesen nem feltétlenül Bécs lehetett ilyen elemek beszerzésének egyedüli forrása. Felmerülhet távolabbi, Bécsben esetleg csak lerakattal rendelkező műhelyek figyelembe vétele is. Egy lehetséges további forrásra alább, egy pesti sótartó-pár kapcsán fogok utalni.

Ez a jelenség, véleményem szerint, megérdemli a további kutatást, ha most csak egyszerű regisztrálására szorítkozhatom is.

Galánta

GOLDSTEIN

9. ábra

A Pozsonyhoz közeli Galántáról egyetlen ötvöst ismerünk, az ottani vegyes céhhez tartozó Goldstein Hermannt,[46] aki 1840 körül lehetett mesterré. Az ő munkájának tulajdonítom azt a két, budapesti magángyűjteményben levő filigrán és bőrtűs gombot,[47] amelybe ötvöse különálló betűkből álló GOLDSTEIN mesterjegyet ütött kétszer be. Próbajegyet nem alkalmazott. Az 1828-as összeírásból ismert pozsony-vártelki Goldstein Lőb[48]



6. Tejeslábas. Josephus Gerick sen., Pozsony, 1809

nem jöhet szóba az ottani általános próbajegyhasználat és a korai dátum miatt, de lehet, hogy a galántai ötvös apja volt, míg az 1867-ben mesterré lett galántai Goldstein Jakab[49] ötvösünk fia lehetett. Goldstein Hermanntól eddig is csak gombokat, filigrán és árkolt, csavarttestű gombokat ismertünk,[50] amelybe szintén külön betűkből (HG) álló jegyet ütött és nem használt próbajegyet. Ezek a gombok a múlt század végéig a módosabb parasztok, iparosok és polgárok öltözetének nélkülözhetetlen díszét alkották.

Pest



10–12. ábra

Még az olyan viszonylag jól feltárt területen is, mint a pesti ötvösség, felbukkanhat valami meglepetés.

Szép, levélkötegtben végződő négy madárlábon álló ovális cukortartó doboz található budapesti magángyűj-



7. Gomb. Hermann Goldstein, Galánta, 1840 után

teményben. A cukortartó fogója leveles ágdarabon lógó körte. A teljesen sima testtől kicsit elüt a lábak kidolgozása, talán egy árnyalattal nagyobbak is a kelleténél, és felmerülhet a gyanú az utólagos pótlásról (az, hogy a cukortartónak eredetileg is lábai voltak, kétségtelen, ugyanis domború alja miatt nem állhatott meg az asztalapon), de az összbenyomás mégis tehetséges, jól képzett mesterre utal. A cukortartó aljában pesti próbabélyeg (B:116)[51], K évbettű (B:198) és IB mesterjegy van beütve. A próbabélyeg és az évbettű alapján a cukortartó 1792-ben készült.

Ugyanilyen mesterjegyet láttam 1992. januárjában a BÁV-nál egy nagyméretű (súlya 1660 g) örökmécsesen M évbettű és pesti próbabélyeg kíséretében. Az évbettű szerint ez 1797 és 1803 között készülhetett, és stílusa, valamint analógiák alapján ezt el is lehetett fogadni.[52]

Az adott időben a mesterjegy alapján csak Blettl (Plett, Blätl) József jöhet szóba a cukortartó és az örökmécs készítőjeként. Blettl 1772. szeptember 17-től 1777. szeptember 29-ig Joseph Nigl inasa Győrött.[53] Blettl 1781-ben költözött Pestre és 1787-ben kapott polgárjogot.[54] A pesti címtár tanúsága szerint 1815-ben már nem élt, műhelyét özvegye vezette.[55]

A mesternek a szakirodalomban korábban már ismertté vált munkáin[56] kívül neki tulajdonítható a váci Hétkápolna kegyképének fogadalmi tárgyai között található, egy terhes nő hasát szalagkeretben mutató lemez. A közlés szerint a pesti Blettel József munkája 1810-ből,[57] de sajnos nem derül ki, hogy milyen jegyet oldottak fel.

Miszbrenner Károly, aki 1821 és 1823 között a bécsi Képzőművészeti Akadémián a rézmetszők tanfolyamát látogatta,[58] 1841. október 19-én lett Budán mester, majd 1848. április 4-én pesti mesterjogot nyert.[59] Az eddig a szakirodalomban közzétett tárgyak alapján úgy látszik, hogy Budán készült munkáit csapott sarkú, homorú oldalú téglalapba írt kurzív CM betűkkel (B:75), valamint lekerekített téglalapba írt MISBRENNER jelzéssel jelölte,[60] míg a Pesten készültek jelzésére egyenes oldalú téglalapba írt nyomtatott CM betűkből álló jegyet (B:271) használt.[61]

Most új jelzése bukkant fel magángyűjteményben lévő tejmerő- és kávéskanál. Az 1853-as, illetve az 1857-es próbajegy (B:165) és a szokásos PESTH helybélyegző mellett ovális keretben a korábbi jelzéséhez hasonló kurzív CM betűket használt. Mindkét kanál egyszerű tömegáru, különösebb jellegzetesség nélkül. Néhány evőeszköze korábban szerepelt már árverésen, de ezek jelzése természetesen nem azonosítható.[62]

Érdekes jegykombinációt találtam egy magángyűjtemény sótartó-párján. A kerek talpon három kígyószzerű, felül nyílazott láb által hordozott csészéből álló sótartókon alul B:119 pesti próbajegy, P évbettű és B:300 mesterjegy található. A sótartók a próbajegy és az évbettű alapján 1810 körül készültek, aminek stílusuk is megfelelő, míg ennek ellentmond eddigi ismereteink szerint a mesterjegy. Ezt ugyanis a kutatás eddig Prandtner József III.-hoz kapcsolta, aki 1837. április 2-án lett mester és így a sótartókat nem készíthette.[63] Ha félretesszük a hamisítás gyanúját (ami persze nem zárható ki, bár ilyen ügyetlenül nem szoktak hamisítani és a jegyek önmagukban nem látszanak hamisnak), a legvalószínűbbnek az látszik, hogy idősebb Prandtner József új, eddig nem ismert jegye van a sótartókon, vagyis a családban korábban, ha ritkán is, de már használt jegyet választott a későbbi mester. Az idősebb Prandtner Józsefnek tulaj-

donított tárgyakkal kapcsolatban eddig nem jelezték ennek a jegynek a létezését, de sajnos a közlések gyakran a jegy konkrét azonosítása nélkül, csak a mester megnevezésére szorítkoznak és így nem zárható ki, hogy már korábban is észlelték.[64]

Hasonló problémákat vet fel a Kováts-gyűjtemény sótartó-párja. Az ívelt oldalú rombusz alakú talpon álló keskeny hasábra ülő, rövid, ívelt körvonalú hengeres szárhoz csatlakozik a két díszes füllel szerelt, kihajtott peremű csésze. Az egyik késő empire jellegű sótartón Hercules és a nemeai oroszlán, a másikon Hercules és a krétai bika domborművű ábrázolása található. A talpon belül B:129 próbajegy (Pest, 1823) és B:274 (MILLER) mesterjegy látható. Ez a mesterjegy Müller (Müller) János Mihály mesterjegye, aki azonban csak 1798-ig szerepel.[65] A 19. század első felében több Müller/Miller családnevű ötvös, illetve arany- és ezüstműves dolgozik Pesten. (Nem célszerű vizsgálatunkból eleve kizárni az aranyműveseket, mivel a magyar ötvöscéhekben a megkülönböztetés nem volt túl szigorú. Müller János Mihály is aranyműves volt, a MILLER jelzés mégis ezüsttárgyon, a Zsidó Múzeum tóradíszén fordul elő.[66]) Életrajzi adatai alapján (azaz 1823-ban már mester volt) szóba jöhet: Müller Vince, Müller György és Müller József.[67]

Müller Vincéről utolsó adatunk, hogy 1823. április 10-én felszabadította Vince nevű fiát.[68] Szerepel az 1822-es címtárban,[69] de 1827-ben már nem.[70] Bár elég sok adatot gyűjthetünk életéről, műveit egyáltalán nem ismerjük, mindössze az tételezhető fel róla, hogy elsősorban aranyműves volt.

Müller György 1822. november 3-án lett mester.[71] Ő is aranyműves volt. Művei megtalálhatók a Magyar Nemzeti Múzeumban,[72] a Budapesti Történeti Múzeumban[73] és előfordulnak árveréseken is.[74] A múzeumi tárgyakon a B:273 jegy található, de valószínűleg ez volt az árveréseken szerepelteken is.

Müller József éppen 1823. február 1-jén lett mester.[75] Ő az egyik legtermékenyebb pesti ezüstműves. Nagyon sok munkáját ismerjük múzeumokból, templomokból, magángyűjteményekből és gyakori szereplője az árveréseknek is. Részletes ismertetésük itt felesleges.

Az itt közölt sótartó-pár esetén feltételezhetem, hogy a MILLER jelzés bármelyik aranyművesünk (Müller Vince és György) ezüstön alkalmazott jelzése. Müller József azért hagyható figyelmen kívül, mert későbbi rendkívül kiterjedt munkássága során eddigi ismereteim szerint ezt a jelzést nem használta.

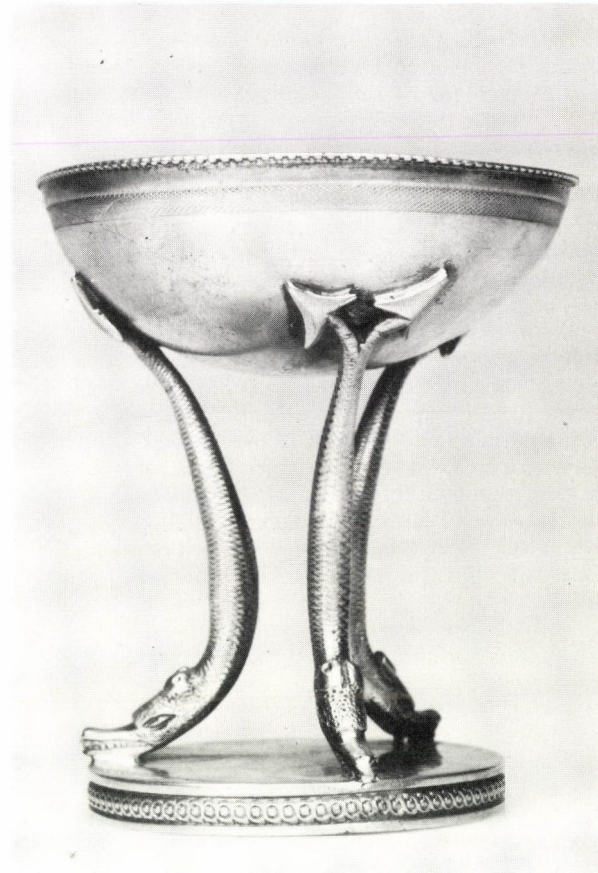
Az eddigi adatok alapján a jelzés feloldása tehát nem végezhető el teljes bizonyossággal. A végleges megoldáshoz további tárgyak előkerülésére kell várni.

Szükséges azonban ehelyütt foglalkozni a sótartókra applikált plakettekkel, mivel ezek használata a magyar ötvösségben nagyon esetleges. Az applikált plakettek, domborművek különösen jellemzőek a 18. század utolsó negyedében megjelenő angol és itáliai neoklasszicizmusra, a francia XVI. Lajos és az azt követő empire stílus alkotásaira. A Hercules tetteit bemutató kompozíciók antik gemmákra vezethetők vissza. Ezek közül a Herculest és a nemeai oroszlán küzdelmét ábrázoló az egyik legelterjedtebb, míg a krétai bikát legyőző Herculesé sokkal ritkább. Az oroszlánküzdelem gyönyörű példája az egykor Firenzében Lorenzo Medici tulajdonában, ma a nápolyi múzeumban található onyx kámea,[76] ami azonban valószínűleg reneszánsz kori utánzat. Az antik kámeák mintájára az angol Wedgwood-gyár egész kámea-soro-



8. Cukortartó doboz. Josephus Blettl, Pest, 1792

zatokat készített. Ezek tervezésére előbb James Tassie-t, majd 1775-től John Flaxmannt, a szobrászt alkalmazták.[77] A Wedgwood cég 1773-as és 1774-es katalógusában[78] éppúgy szerepel a kompozíció, mint a Wedgwood & Bentley cég 1779-es katalógusában.[79] Látható medalionban egy 1772 körül készült vázapár egyik darabján (a másikon Hercules egy másik tettét megőrzítő medalion van),[80] de alkalmazták még 1785 körül készült intaglio-sorozatban is.[81] A kámeát 1790 körül egy karkötőbe építették be,[82] sőt, a kámea 2,6 cm méretű változatát 1800 körül is még készítette a Wedgwood-



9. Sótartó. Josephus Prandtner sen., Pest, 1810 körül



10. Sórtartó-pár MILLER jelzéssel, Pest, 1823

gyár.[83] A századforduló után az antikizáló plakettek megjelentek Poroszországban és több német állam ötvösségében és az iparművészet más területein is. A felsősziléziai Gleiwitzben létesített, vasöntőde már 1798 óta angliai minták, elsősorban Josiah Wedgwood és Thomas Bentley reliefjei után, öntöttvas gemmákat és medalionokat állított elő.[84] Az itt készült gemmák között megtaláljuk a krétai bikával küzdő Herculest ábrázolót is.[85] Nemcsak gemmák készültek Hercules tetteivel, hanem például a nemeai oroszlán legyőzése a sayni öntőmű egyik levélnehezékén körplasztikában is megjelenik.[86]

Lehetséges, hogy Miller a sórtartókhoz valamilyen gemmát vagy plakettet használt öntőmintának, de ennek technikai nehézségeit meggondolva, valószínűbbnek tartom, hogy készen vett elemet használt fel. Ezzel kapcsolatban utalnék arra, hogy Bécsben, illetve Ausztriában több olyan gyár is működött ez időben, amelyek bútorkra, óratokokra készítettek különböző fémekből vereteket, sokszor nagyon finom kidolgozásban is. Éppen 1822-ből ismert az ebersdorfi Winkler'sche Metallwarenfabrik és a bécsi Metallwarenfabrik Franz Feil-féle mintakönyve, amelyben több antikizáló veret, többek közt egy Apolló- és egy Diana-tárgyú veret is található.[87] Nem tudom, hogy készültek-e Pesten is ilyen munkák, de ez a kör lehet forrása ötvösműveken alkalmazott vereteknek is.

Természetesen Ausztrián kívül is működtek ilyen műhelyek. A württembergi Heilbronnban 1805-ben alapított műhelyt Peter Bruckmann. A műhely a kész tárgyak mellett egyrészt acélbélyeggel ezüstből és rézből préselt, applikálható vereteket készített, amelyeket egy mintagyűjteményben 24 füzetben, 114 táblán „Abbildungen von geprägten Ornamenten, welche bei ihm in Silber und Messing fabricirt werden” címmel ki is adtak,[88] másrészt készítettek ezüst féltermékeket, füzéreket, gombokat, állatmaszkokat, rozettákat, kiöntőket, stb. Bruckmann az applikációnak az empire-ban használatos eljá-

rását párizsi vándorévei alatt ismerte meg. 1824-ben Stuttgartban már százával mutatott be különböző díszítő elemeket, közöttük antikizálóakat is. Ez volt Németországban 1830-ig az egyetlen, féltermékeket is előállító műhely.[89] A műhelyből kifejlődött gyár a századfordulón már több mint nyolcszáz alkalmazottjával Németország legnagyobb ezüstárugyára volt. Részére számos kitűnő tervező dolgozott. A Bruckmann und Söhne cég 1973-ban ment csődbe.[90]

Sajnos a Bruckmann-cég mintakönyvéhez eddig nem sikerült hozzájutnom és így egyelőre a veretek azonosítása sem sikerült.[91] Ez a további kutatás feladata maradt.

Az előbbieknél problematikusabb egy magángyűjteményben lévő, IN mesterjeggyel jelzett kapocspár és árverésen felbukkant hat mentegomb[92] mesterkérdése. A kapocspár és a gombok mesterjegyének rajza teljesen azonos, azzal a különbséggel, hogy a kapocspár jegye lényegesen nagyobb: ennek tengelyméretei 4, illetve 2,5 mm, míg a gombokon találhatóé 3 illetve 2 mm. Ennek ellenére biztos, hogy ugyanannak a mesternek a felüthető felülethez igazodó, eltérő méretű jegyről van szó[93]. A kapocspáron 1822-es próbajegy, a gombokon 1836-os (B:144!) található.

A jegy mind IN, mind NI alakban olvasható. Ezt a jegyet eddig nem oldották fel pedig már 1936-ban szerepelt árverésen egy miniatűr ezüst, elefántcsontnyelű buzogány valószínűleg ugyanezzel a jeggyel.[94] Tulajdonosaként Nádler Ignác, Nagy János, Nickl József és amennyiben feltesszük, hogy keresztnévét magyarosan írta, ami a 19. század első évtizedeinek Pestjén szokatlan lenne, Nell Imre jöhet szóba. Nádler Ignác egyelőre csak 1815 és 1827 között mutatható ki, az 1828-as összeírásban már nem szerepel, Nickl József működése sem terjedt 1836-ig, Nell Imre pedig csak 1835-ben lett mester. Nagy János munkássága ezidáig teljesen ismeretlen. Tárgyaink feltételezett készítője 1816. április 21-én lett mester, mű

helye 1839–1843 között a Herrengasséban volt, ismerjük két inasát is.[95]

Ez a kapocstípus, amelyet Baloghné Horváth Terézia közvetlenül zárodó típusként határoz meg, a nemesi és mezővárosi cívisviseletben már a 16–17. században megjelent. Először a szövethől készült férfi felsőruházaton, mellényeken, ujjasokon, elsősorban azok nyakrészen, ujján, míg a mellrészen ezüst gombokkal oldották meg a két ruhafél összekapcsolását; de használták nők ujjasain, pruszlíkain is, ahol több, általában négy-öt, néha akár nyolc párat is alkalmaztak.[96] A nemesfém kapocspárok viselete fokozatosan terjedt el a társadalomban és a 19. század végén, a 20. század elején már a parasztság körében is használták. A kisnemesi-népi viseletben fő elterjedési területe a cívisvárosok (Debrecen, Kecskemét, Nagykőrös) vonzáskörzetén kívül a Nyugat-Dunántúl és a Felvidék, itt elsősorban Léva környéke volt.[97] Jellemző, hogy az erdélyi gróf Székely Lászlónak 1743-as bécsi utazása során feltűnik az alföldi postamesterek ezüst gombos mentéje és a pesti révnél a főhajósmester cifra, ezüst nagygyombos öltözete.[98]

A kapocspár meghatározása önmagában nem is okoz nehézséget, sőt díszítőelemei (virág, szív) alapján női ruha tartozékának gondolom, azonban a ráütött 1822-es próbajegy már komoly problémákat vet fel. A jegy ugyanis lényegesen kisebb, mint az eddig közölt 1822-es próba, és kisebb a többi pesti próbajegynél is.[99] Rajza is több ponton különbözik a már közölt változattól. Ezért komolyan mérlegelni kell a hamisítás lehetőségét. Egészen a legutóbbi időkig ilyen kapocs hamisítása nem lehetett kifizetődő, hiszen sem korabeli használati értéke, sem későbbi esetleges gyűjtői értéke nem haladta meg a nemesfém fémértékét. Ugyanakkor egy ismeretlen mester jegyére hamisítani sem lehetett érdemes, a szokásos a Szentpétery, Prandtner szintű mester nevére történő hamisítás volt. Mostanában a helyzet már kissé más. A fémérték és a régiségvérték közötti árkülönbség olyan jelentős lett még ilyen tárgyak esetén is, hogy a hamisítás nagyon kifizetődő lehet, és ezért ez még ezen kapocs esetén sem zárható ki. Ha a kapocs hamis, akkor várható ugyanilyen próbajeggyel további tárgyak felbukkanása is, mivel egyetlen, ennyire jelentéktelen tárgy elkészítéséhez nem éri meg a beütővas elkészítése (az erre történő figyelemfelhívás már önmagában is hasznossá teheti ezt a publikációt). Lehet, hogy csak a próba hamis, de a mesterjegy nem, és a hamisító csak az ismeretlen jegy értékét akarta növelni a pesti próbával (ebben az esetben viszont kérdésessé válik a mesterjegy feloldása). Magam, az eddigi szempontok mérlegelése alapján, nem nyilvánítanám határozottan hamisnak ezt a kapocspárat, hanem fenntartom véleményemet a mesterjegy valódiságáról. (Lehet, hogy valamilyen okból 1822-ben két beütővas is használatban volt? Esetleg az egyiket kisebb tárgyakhoz használták? Ennek tisztázásához további tárgyak előkerülésére kell várni.) Véleményemet támasztják alá a mentegombok is, amelyek próbajegye viszont teljesen megegyezik az irodalomban már ismerttel.[100]

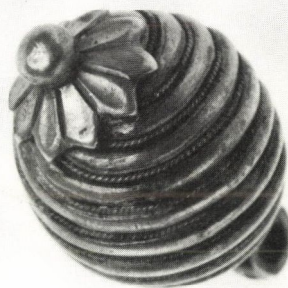
Szombathely



13–14. ábra



11. Kapocspár. Joannes Nagy, Pest, 1822



12. Gomb. Joannes Nagy, Pest, 1836



13. Cukortartó doboz. Vincentius Beck, Szombathely, 1831



14. Mentekötő-csat. Paulus Keller, Sopron, 1865?

A szombathelyi Beck Vince (Vincentius Beck) munkája a Kovács-gyűjtemény cukortartó doboza, melynek fogója fekvő bárányt formáz. A dobozon új mesterjegyváltózat és teljesen szokatlan, 1831-es évszámú, és köriratban SABARIA helymegnevezésű próbajegy található.

Beck Vince 1799-ben született Bécsben. 1825 óta szombathelyi lakos, 1827. január 10-én kapott polgárjogot. 1836–1842 és 1846–1856 között a városi rajziskola tanítója. 1853-ban kérte a tanácsot, hogy György fiának – betegségére és hét kiskorú gyermekére tekintettel – engedjék el a két utolsó vándorévét. Fia 1854-ben lett mester. Beck Vince 1858. június 12-én halt meg. György 1873-ig élt.[101]

Mint rajztanár, publikált önálló grafikai munkákat is. Bécsben 1838-ban kiadta Szombathely látképét V. Beck. jelzéssel. Dagerrotípiával és kőrajzolással is foglalkozott.[102] 1850 körül is készített Szombathelyet ábrázoló grafikát.[103]

Az itt közölt mesterjegyen kívül Kőszeghy (K:2084) és Horváth Tibor Antal[104] is közöl „Beck” kiírt mesterjegyet.

A két ötvös, apa és fia munkássága nem választható szét teljes biztonsággal, de eddig megismert műveik alapján az apa mondható jobb felkészültségű mesternek. Egy ellipszis kerületű tálcaja egykor budapesti magántulajdonban volt.[105] Másik tálcaja, amely négy gömbös lábon állt, 1923-ban árverésen szerepelt.[106] (Lehet, hogy ez a két tálca azonos, de ez biztosan nem állítható.) Több más munkája is felbukkant árverésen. Így 1920-ban egy palmettadíszű lábú lábas, 1948-ban egy kiskanál, 1984-ben baluszteres szárú gyertyatartó, 1985-ben evőkanál.[107] Működésének jelentős részét képezhették a keresztelési és bérmlási érmek. Egykor kőszegi magántulajdonban volt keresztelési érme,[108] ma az Egyházmegyei Könyvtárban keresztelési és bérmlási érme található.[109] A rendelkezésre álló adatok alapján nem



15. Mátyás király. Mausoleum Nürnberg, 1684



16. Mentekötő. GI mester, Gyöngyös? 19. század első fele

dönthető el, ki készítette a kőszegi magántulajdonból a szombathelyi múzeumba került kést és villát, az egykor szombathelyi magántulajdonban volt evőkanalat, a 30-as évek elején szombathelyi régiségkereskedésben volt bordás testű, elefántcsont fülű tejeskannát és a szombathelyi múzeum tubákos szelencéjét.[110] Valószínűleg Beck György munkája a Johann és Anna Prey nevére 1858. év-számmal készült keresztelőérem és egy árverésen fel-tűnt, melltűbe épített káma 12 karátos arany foglalata.[111]

A felsorolt munkák közül a biztosan Beck Vincéhez kapcsolhatók még 1836 előtt készültek. A szombathelyi vásárlóerő azonban nem lehetett elégséges az egyre népesebbé váló család eltartásához. Ezért dönthetett a biztos jövedelmet hozó tanári állás mellett. Mesterségét azonban nem adta fel teljesen. A tanítás és a grafikus tevékenység mellett, ha nem is készített önálló munkákat, megpróbálkozott az ékszer-kereskedelemmel. 1840-ben kész ékszereket hozatott Beron bécsi aranyművestől.[112] Talán ezzel függ össze, hogy rövid ideig a tanári állásától is megvált, de a mesterség gyakorlása most sem nyújtott elegendő jövedelmet és újra elvállalta a rajztanári állást.

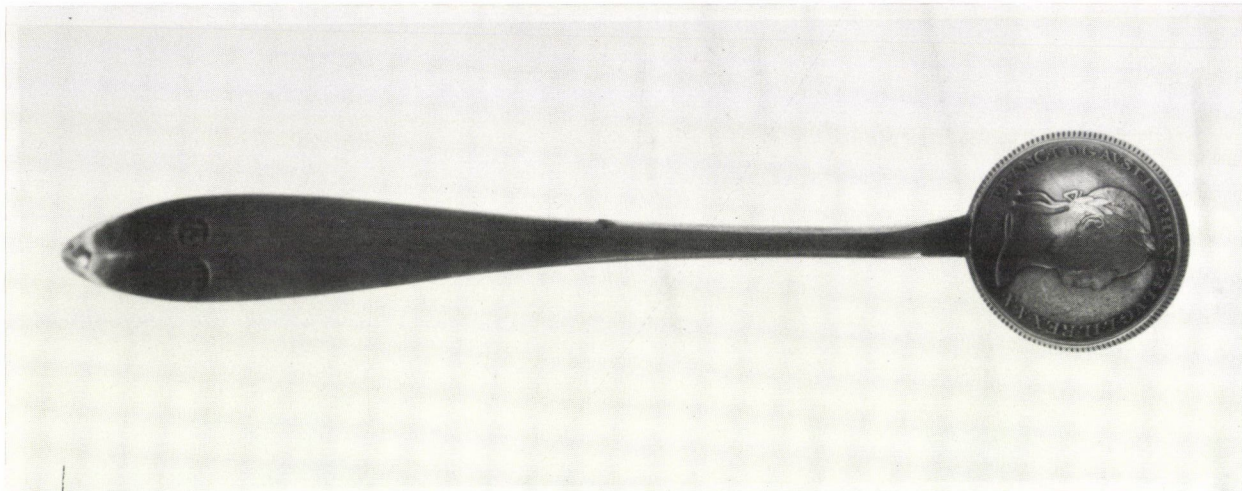
Sopron

Bár nem tartozik a tanulmány címében megjelölt témakörhöz, hiszen az itt közlésre kerülő tárgy mesterjegye a korábbi szakirodalomból már ismert, érdemes

nek látom közölni a magyar művészet és iparművészet kapcsolatának szemléltetése érdekében.

Magányűjteményben találtam egy csattöredéket (valószínűleg mentekötő csatja lehetett, de az egyik függesztő eleme már letört), amelyen próbajegy ugyan nincs, de a kétszer beütött mesterjegy alapján mégis meghatározható. A csat hátlapján Paulus Keller soproni mesternek dr. Csatkai Endre által közölt jegyváltozata található.[113] A Moson megyei Pomogyról származó mester 1830-ban lett soproni polgár,[114] bár Kőszeghy ismert tőle tárgyat 1829-es próbajeggyel is.[115] Működése az eddig ismertté vált tárgyak alapján 1856-ig terjedt, bár Csatkai szerint 1857-ig, Kőszeghy szerint 1858-ig említik.[116]

Ami a csatot érdekessé teszi, az az előlapjára szerelt öntött ábrázolás. Az öntvény fiatal, hosszú hajú férfifejet mutat, fején a magyar Szent Koronával. Ez a fej az 1664-ben megjelent Nádasdy-féle Mausoleum[117] Mátyás király-metszete fejére, mint őstípusra vezethető vissza. A Mausoleum későbbi kiadásaiiban a metszet egyszerűbb és fordított állású változatai is megtalálhatók. Öntvényünk fejtartásához talán legközelebb a Mausoleum 1684-es nürnbergi kiadásában megjelent Mátyás király-ábrázolás áll.[118] Azonban a korona pántjait kísérő gyöngysorok és a korona alsó abrónca az 1664-es ábrázolással rokonítják, míg a páncél nyakrészén látható gyöngysor mindkét korábbi ábrázolásról hiányzik. (Elképzeltető egy általam eddig még nem ismert, mind-ezen jellegzetességeket egyesítő változat is, hiszen a Mausoleum vezér- és királyábrázolásai a magyarországi



17. Fűszerkanál. Henricus Hoffman, Eger, 1840 körül

sokszorosított grafika legnépszerűbb, a 20. század elejéig tovább élő és ható darabjai lettek.[119] Lehet azonban mindez az öntőmintát készítő művész egyéni leleménye is. Éppen az ábrázolás elterjedtsége miatt, és amiatt, hogy a nemzeti romantika születése idejének jellemző darabjaként a csat mind az 1848 előtti, mind az utáni korszak termékei közé beilleszthető, nem látok lehetőséget a pontosabb időbeli besorolásra. Áttekintve azonban Keller eddig ismertté vált munkáit (kanalak, gombok) azt hiszem, hogy érdemes a mesterkérdést felvetni. Az ismert tárgyak és – az öntvénytől eltekintve – a most közölt csat primitív kidolgozása meggondolandóvá teszi, hogy készíthette-e Keller ezt az öntvényt, illetve az öntőmintát. Ha erre igennel válaszolunk, az mesterünk értékelését kell, hogy módosítsa, ha nemmel, úgy fel kell tegyük a kérdést, ki formázta (vagy formázhatta) meg Mátyás király fejét a 19. század közepe táján egy soproni ötvös részére.

Biztosan állíthatjuk, hogy nem Keller mintázta az öntés alapjául szolgáló fejét. Feltételezhetjük azonban, hogy Sopronban készült, hiszen itt is rendelkezésre állt a mintául szolgáló Mausoleum, mégpedig a csat fejéhez legközelebb álló 1664-es kiadás. Ennek egy példánya ugyanis már 1699 óta Sopronban volt, míg más kiadásai az ottani könyvtárakban nem voltak meg.[120]

Sopronban mesterünkkel egy időben működött id. Storno Ferenc, aki iparművészeti vonatkozású tevékenységet is folytatott.[121] Sajnos, hagyatékában semmiféle utalás ilyen jellegű tárgyra nem található, és bár kapcsolatban állt ötvösökkel is (elsősorban bécsiakkal), tervei közt csak nagyobb méretű fémtárgyakra (csillár, tűzszerszámok stb.) utaló rajzokat találhatunk.[122]

A soproni születésű, de főleg Pesten dolgozó szobrász, Kugler Ferenc, azonban 1865-ben rövid ideig szülővárosában tartózkodott, ahol a Szent Mihály-templom részére készített szobrokat.[123] Az ő munkái között számos domborművű portré, éremszerű ábrázolás található. Éppen 1864 és 1866 között több soproni lakos portréját készítette el.[124] Mivel Keller Pál 1865. augusztus 23-án halt csak meg,[125] feltételezhető, hogy a Mátyás-portrét Kugler készítette egy eddig ismeretlen megrendelő részére és ez a csat, illetve az ezt eredetileg magában foglaló mentekötő egyben Keller utolsó munkáinak egyike lehetett.

Gyöngyös?



15–16. ábra

Az eddigiekkel ellentétben, rendkívül bizonytalannak tartom az alább közölt mentekötő meghatározását. A jegyek feloldását első kísérletnek tekintem, de közlésüket mégis fontosnak tartom, mert szerencsésebb kutatók ennek segítségével talán végleges megoldásra juthatnak.

A lánc félkör alakú kapocsfélből indul, amelynek kiegészítő párdarabja vagy a ruhára lehetett erősítve, vagy ugyanilyen másik láncra volt, ha láncunk eredetileg két darabból állt. Ez utóbbi a valószínűbb. A kapcsolódás helyét elfedő díszes lemezen kívül a kapocsfél sík lapját tulipánábrázolás tölti ki. A kezdő tagot kilenc, nagyjából egyforma elem követi. Az első a félkör alakú kapocsfélhez, az utolsó a láncot záró hosszúkás kapocsfélhez van forrasztva. A lánc többi elemét két-két karika kapcsolja egymáshoz. Az egyes elemek filigránmunkák, de középen egy-egy sima félgömb található és a filigránművet alulról fedő lemezt felfogó két-két szegecs is díszítő funkciójú. A záró hosszúkás kapocsfélet három sima félgömb és egy külön felforrasztott, áttört rozetta díszíti. A lánc díszítéséhez hasonló nem találtam, habár a félkör alakú kapocsfél a rátétes szűrők megoldásához áll közel. Ez a motívum az egyetlen, ami alá látszik támasztani a próbajegyből táplálkozó gyanúmat. Az eddigi publikációk alapján ugyanis egyedül a K:698 jegy hasonlít a mentekötő láncra látható próbajegyhez. Ez a jegy Gyöngyösön, a 18. század második felében készült feszületen fordult elő, de használata még a következő század első felében is feltételezhető kisebb módosulásokkal. A mentekötő láncra levő GI mesterjegy pedig a Gyöngyösön 1825-ben összeírt Gondberger János,[126] illetve az 1828-ban összeírt Goldberger (Koltperger) János[127] (valószínűleg a kettő azonos) jegye lehet, bár a magyaros írásmód túl korainak látszik és az I/J betűcsere is valószínűtlen. A tárggyal kapcsolatban csak annyi bizonyos, hogy Magyarországon készült a múlt század első felében.

Eger?

Az előzőhöz hasonlóan az alábbi jegyek felodása is még bizonytalan.



17–18. ábra

13-as próbajeggyel és HH mesterjeggyel találtam magángyűjteményben hat fűszerkanalat, melyet mestere I. Ferenc 1833-as verésű B verdejegyű (Körmöcbánya) húskrajcárosaiából készített. Nyelük csúcsos, cseppben végződő.

A próbajegy nagyon hasonlít Eperjes K:628 próbajegyéhez, de Eperjesen, bár a céh feldolgozása megtörtént már, megfelelő névjegyű ötvöst nem találunk.[128] Egerben működött azonban HH névjegyű ötvös. Kurzív HH betűs jegyével (K:612) Kőszeghy magántulajdonban lévő evőeszközöket ismertet, és a jegyet a HOFMANN jelzést (K:611) is használó ötvösnek tulajdonítja, megjegyezve, hogy egyelőre levéltári adatot nem ismer ilyen nevű ötvösről.[129] Azóta javult a helyzet. Ma már két Hofmann vezetéknevű egri ötvöst is ismerünk és mindkettjük keresztnéve H betűvel kezdődik: Hofmann Henrik és Herman. Hofmann Henrik ezüst- és aranyművest 1837 és 1842 között írták össze Egerben. 1843-ban Pyrker érsek tiszteletére készített ezüst emléktárgyat. Hofmann Hermann vagy Ármin aranyművest 1845-ben írták össze.[130] A Kőszeghynél közölt tárgyak mindegyikén Eger püspöksüveges próbajegye volt.[131] Egerben Kőszeghy csak a 18. század végéről ismer 13-as jelzést, de ez nem zárja ki, hogy a céhes kötöttségek lazulásakor az 1850-es években ne használhattak volna újra ilyen próbát. A HH próbajegy egy árverésen szerepelt egri tárgyon is feltűnt már,[132] amelynél a katalógus azonban nem adta meg a jegykönyvi azonosító számot, holott ezen az árverésen ez még általános volt. Lehet, hogy ezen a tárgyon is az új HH változat volt, de sajnos nem tudtam megnézni.

Az új HH jegyváltozatot feltételesem egri mesterjegyként, mégpedig Hofmann Henrik jegyeként határozom meg, azzal a kiegészítéssel, hogy a Kőszeghynél adott többi mesterjegy is nagy valószínűséggel neki tulajdonítható. Remélhetőleg újabb tárgyak előkerülésével a bizonytalanság feloldható lesz.

Besztercebánya



19. ábra

Magángyűjteményben találtam a fenti mesterjeggyel és az 1800 körül használt besztercebányai próbajeggyel (K:57) négy evőkanalat[133]. A jegy csak Michael Kolbenheyéré lehet, aki Besztercebányán volt inas Joannes Puszkailernél 1748-tól. Felszabadult 1752-ben, majd mester lett ugyanitt 1759-ben. Több inasa is ismert, életéről a legutolsó adat éppen egy inasfelszabadítás 1790. június 7-én. A céhkönyvben az elhalt mesterek névsorában ő a 95., de halálozási dátumát pontosan nem ismer-

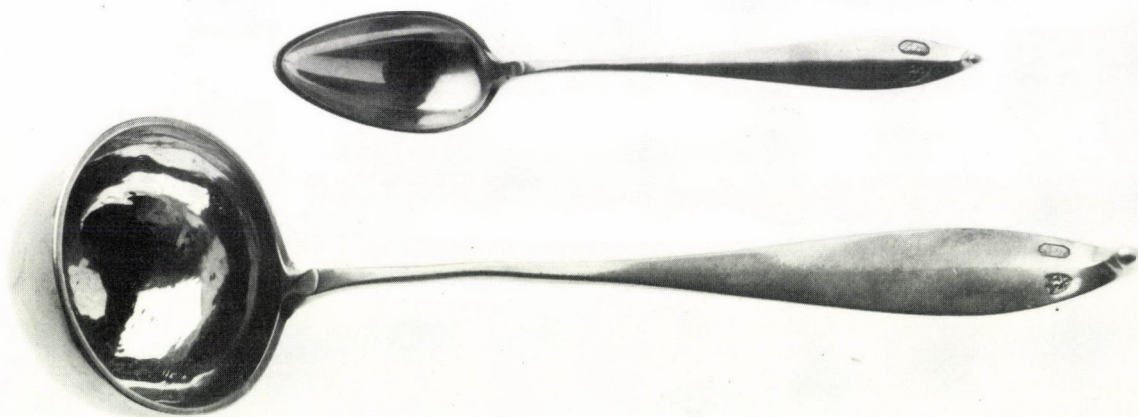


18. Cukorfogó. Mathias Mattyasovszky, Igló, 1850 körül

jük. Öt inasáról tudunk. Közöttük legjelentősebb Joannes Wandet későbbi kassai mester, de inasa volt Daniel Keller (Köhler) Losoncon élt mester is, aki a besztercebányai céh vidéki mestere volt, valamint Koromsay Dániel, aki valószínűleg azonos egy debreceni ötvössel.[134]

Michael Kolbenheyer munkáit eddig még nem azonosította a kutatás. Az itt közölt kanalakon kívül neki tulajdonítható az 1907-es kiállításon bemutatott hajó alakú sótartó,[135] valamint egy svájci árverésen szerepelt sótartó is.[136] Úgy látszik, mindkettőn a K:57 próbajegy volt.

A Felvidéken számos Kolbenheyer, Kolbenhayer, Kolbenheuer, Kolbenhajer családnévű ötvös dolgozott a 18.



19. Tejmerő és kávéskanál. Ladislaus Letsó, Nagyvárad, 1848 körül

század közepétől a 19. század közepéig, de közöttük a családi kapcsolatok feltárásával még adós a kutatás.[137] Néhányuk munkáit is ismerjük.[138]

Igló



20–23. ábra

Kőszeghy két Mattyasovszky nevű ötvöst ismer Iglóról. Martinus Mattyasovszkyt 1828–1836 között, Mathias Mattyasovszkyt 1835–1846 között említi. Az utóbbiról megjegyzi, hogy a lőcsei céh vidéki mestere.[139] Toranová Szlovákia ötvösségéről írt könyvébe felveszi mindkét mestert, de megjegyzi, hogy esetleg azonosak.[140] Korábban a lőcsei ötvöscéhről írt tanulmányában csak Martin Mattyasovszkyt említette meg, és a céhiratok alapján inasait is közölte.[141] Így a két mester azonosága, illetve különbözősége még ma sem tisztázott véglegesen.

Biztosan Martinus Mattyasovszky készítette a lőcsei szláv templom kelyhét, ugyanis erről felirata, „Martin Mattyasovszky 1836” tanúskodik. A többi ismert munka nem választható így szét. K:795A mesterjeggyel ismert 1834-es próbával kávéskanál, 1835-ös próbával egy hengeres, csavaros fedelű doboz, K:796 mesterjeggyel és 1835-ös próbával karos gyertyatartó, K:797 mesterjeggyel és 1835-ös próbával evőkészlet.[142] Látható, hogy míg a bizonytalan működési időadatok alapján az 1834-es kávéskanál talán Martinus munkájának tartható, az összes többi eddig ismert tárgy a két mester adataiban egyaránt szereplő 1835-ös évből származik.

Budapesti magángyűjteményben találtam egy cukorfogót, amelyen a K:797 jegy M betűjével teljesen meg- egyező rajzú, de szögletes keretbe írt M betűs mesterjegy

található 12-es próbabélyeggel. A cukorfogó préselt lemezből készült bécsi mintára. A kagylós végződésű szár oszlopon álló gyümölcskosarat formáz. Megjelenése alapján 1850 után készülhetett.

Ugyancsak magángyűjteményben van két fűszerkanálka, amelyek 1848-as szentpétervári verésű félrubelesek- ből (poltyina) készültek. Mesterjegyük nagyon hason- lít a K:797 jegyhez, de kerete szögletesebb és az M betű szárainak visszahajlása is kisebb mértékű. A próbaje- gyük új, 13-as jelzés. Ezek a kanalak is az 1850-es évekre keltezhetők.

Ezért, amennyiben egyáltalán két Mattyasovszky lé- tezett, a cukorfogó és a fűszerkanalak mindenképpen a későbbi, tehát Mathias Mattyasovszky munkái és a je- gyek hasonlósága alapján az ő jegyeinek tekinthető a K:795A és K:797 jegy is, míg a K:796 jegy gazdája továb- b- ra is eldönthetetlen.

Lőcse ?



24. ábra

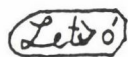
„Raab” mesterjegyet és „13” próbajegyet találtam egy magángyűjtemény sótartóján. A félgömb alakú csészét szőlőlevélen felfekvő három kígyó tartja az ívelt oldalú háromszögletű talpon. A talp közepét és a kígyókat kö- zépen összefogó háromszög alakú lemezt egy-egy gömb díszíti. A sótartó stílusa alapján az 1810-es években ké- szülhetett. A győri Raab családról készített tanulmá- nyomban[143] számba vettem az irodalomból ismert összes Raab családnevű ötvöst. A brassói Jakob Raab és az esztergomi Raab József nem jöhet készítőként számí- tásba, mivel az egyik a 18. század közepén, a másik 1840 után működött. Raab József ismert munkái közé ez a

sótartó stílusa miatt sem illeszthető be. A Kassán 1818-ban szabadult Raab Danielt is elsősorban a késői működés miatt zárhatjuk ki, de az ő munkássága egyébként teljesen ismeretlen. A győri Christian Raab készíthette volna ezt a sótartót, de ez próbajegye miatt nem készülhetett Győrben. Marad mint lehetséges készítő Mathias Raab, aminek a próbajegy sem mond ellent, mivel nagyon hasonlít a K:1162 1800 körül Lőcsén használt próbajegyhez.

Mathias Raab Johann Georg Raab nyergesmester és Katharina Grosz fiaként 1782. március 12-én született Lőcsén. 1797-ben szegődött inasnak Joseph Kiray mesterhez és 1800-ban szabadult fel. 1807-ben a lőcsei céh vidéki mestere lett. Nem Lőcsén lakott, de működési helyét nem ismerjük. Három inasát szegődtette a lőcsei céh előtt, az utolsót 1817-ben. Ezután már csak Miskolcra van adatunk róla, ahol 1840. május 1-jén meghalt.[144]

Raab Mátyás munkássága is teljesen ismeretlen. Ha valóban ő készítette a sótartót, úgy jól felkészült, tehetséges mester volt.

Nagyvárad



25. ábra

Egy 1983-as árverésről[145] került magángyűjteménybe nagyváradi próbajeggyel (K: 1535) és „Letso” mesterjeggyel jelzett, 1848 körül készült tejmerő és kávéskanál. Az eddig az irodalomban ismeretlen ötvös talán azonos Lecse Lászlóval, aki 1808. október 8-án Nagyváradon született Lecse István és Egyedi Sára fiaként. 1824. április 12-én a nagyváradi Kretschmer-műhelybe szegődött inasnak, amelyet az 1821-ben meghalt Kretschmer József[146] özvegye, mint a kassai céh vidéki mestere vezetett. Lecse itt szabadult fel 1828. április 17-én.[147] Figyelembe véve a kötelező vándorlást és a legényéveket, Lecsenek (vagy jegye alapján Letsónak) a 30-as évek közepétől lehetett műhelye Nagyváradon, amelynek ez a két egyszerű tárgy eddig az egyetlen tanúja.

Magángyűjteményekben (és azt hiszem a közgyűjteményekben éppen úgy) még mindig sok ismeretlen vagy feloldatlan mesterjegyű ötvösmű van, amely várja mes-



20. Sótartó. Mathias Raab, Lőcse, 1810 körül

terének meghatározását. Ezek egy részénél csak a véletlen szerencse segíthet a megoldáshoz, más részüknél az alaposabb levéltári kutatások nyújtanak reményt. A tanulmányban közölt jegyek feloldása egy-egy esetben csak első javaslatként kezelendő, amely megerősítést a további kutatástól, esetleg újabb tárgyak előkerülésétől remélhet, de talán sikerült ezzel is egy kis lépéssel előbbre vinni a magyar ötvösség megismerését.

Végezetül köszönetet mondok mindazoknak, akik bár nevük elhallgatását kérték, de lehetővé tették gyűjteményük átnézését és az érdekesebb tárgyak publikálását.

Grotte András

JEGYZETEK

1 Grotte András: Kísérlet néhány magyarországi ötvösjege feloldására. Művészettörténeti Értesítő XXXIII. 1984, 164–166; Uő: Kísérlet néhány magyarországi ötvösjege feloldására II. Művészettörténeti Értesítő XL. 1991, 68–81.

2 Kőszeghy Elemér: Magyarországi ötvösjegek a középkortól 1867-ig. Budapest 1936.

3 Magassága 100 mm, átmérője a szájpereemen 85 mm, a talpon 60 mm, a szájpereemen 12 mm széles sima csík, hasonló a talpon is. A szájpereem és a pohár belseje aranyozott.

4 Aron Petneki: Silberlöffel aus Polen. Ars Decorativa 5. 1977, 137, 6. jegyzet

5 Kőszeghy i. m., lásd külön-külön az egyes városoknál.

6 Mihalik József: Régi brassai ötvösség. Archaeologiai Értesítő XX. 1900, 29, 3. jegyzet.

7 Marc Rosenberg: Der Goldschmiede Merkzeichen. 3. kiadás. Frankfurt am Main 1922–1928.

8 Kőszeghy i. m. Nagyszeben: K:1391, 1421, 1428, 1441; Medgyes: K:1235, 1238, 1239.

9 Talán hasonló típusú az Ernst-Múzeum XXVII. sz. aukcióján 1924-ben 1761. számon szerepelt mellboglár DHG jegye, amelyet a 17. századra és Nagyszebenre határoztak meg, vagy az Erdély régi művészeti emlékeinek kiállításán (1931) 132. számon szerepelt DNG jegyű 17. századi cápás pohár az Iparművészeti Múzeum gyűjteményéből.

10 Gyárfás Tihamér: A nagyszebeni ötvösök mesterjegye táblája. *Archaeologiai Értesítő* XXX. 1910, 407–419. és *Winkler Elemér*: Némely mesterjegyekről a nagyszebeni olomtáblán. Uo. 419–421.

11 Más iparművészeti ágban is várható hasonló jelenség megléte. Elsősorban az önművességre utalnék. Weiner Piroska jegykönyvében (*Piroska Weiner*: Zinngiessermarken in Ungarn. 16.–19. Jahrhundert. Budapest 1978.) több olyan jegy található, amely a tárgyalt ötvösjegy-típushoz hasonlóan $X_K Y$ vagy XYK formájú. Így a Beszterce 1, 2; a Brassó 17, 19, 20, 34; a Kolozsvár 3. és a Segesvár 22, 29. számú jegyek. Az, hogy itt is feltételezhető legalább a jegyek egy részénél a K betű mesterségjelölő értelme (K = Kannengiesser, önöntő, kannakészítő), látható abból is, hogy Weiner a fentiek közül egyetlenként feloldott Brassó 34. sz. jegynél nem vette a névbe a K betűt. Az én értelmezésemet ez esetben gyengíti, hogy itt ez a betűt Kronstadt=Brassó értelemmel is bírhat, de az analógiák alapján ezt talán elvethetjük. Sajnos a jegyek feloldatlansága és ezen a területen az irodalmi ismereteim hiányossága nem teszi lehetővé a határozottabb állásfoglalást, de érdemesnek láttam a jelenséget legalább regisztrálni.

12 *Gopcsa László*: A magyarországi örményekről. Erdélyi Múzeum. 1895. 375–382. Révai Nagy Lexikona XV. Budapest 1922, 35. Legújabb: *Tarisznyás Márton*: Gyergyó történeti néprajza. Bukarest 1982, 213. skk., további bőséges irodalommal.

13 A felirat megfejtéséért és az értelmezésére vonatkozó észrevételekért *Dr. Schütz Ödön* professzor úrnak ezúton mondok köszönetet.

14 Bár valószínűnek tartom, hogy ötvösünk szász volt, ennek ellenére nem zárható ki az sem, hogy örmény. *Kőszeghy* (i. m. 340.) említi Novák János adatára (*Novák János*: A kolozsvári ötvöscéh a XVIII. századig. Kolozsvár 1913, 57.) hivatkozva a szamosújvári ötvöscéhet. Azonban ezt a céhet a város monográfusa nem ismeri (*Szongott Kristóf*: Szamosújvár a magyar örmény metropolis. Szamosújvár 1893), habár említi az összes iparos életét szabályozó kiváltságlevelet. Arra azonban, hogy voltak örmény ötvösök, bizonyíték az „ötvös” jelentésű családnevek (*Szongott Kristóf*: A magyarországi örmény családok genealógiája. Szamosújvár 1898) előfordulása. Így az Ötvös, Goldschmied, Oszgerics, Arszintár, Chaszóján nevek a különböző nyelveken (magyar, német, örmény, román, török) mind ötvöst jelentenek, és ez valószínűleg a foglalkozásuk alapján a környezetük nyelvére történt névadást tükrözi. Szongott Besztercéről és Segesvárról ismer örmény ötvösöket, illetve Goldschmied vezetéknevű örményeket. Ez megint a szász városokra irányítja figyelmünket.

15 Révai Nagy Lexikona X. Budapest 1914.

16 *Avedik Lukács*: Erzsébetváros polgármesterei. Arménia 5. 1891, 336–338.

17 *Avedik Lukács*: Történeti okiratok az erzsébetvárosi levéltárból. Arménia 3. 1889, 57, 87, 153.

18 *Avedik Lukács*: Az örmények honfiusítása. Arménia 5. 1891, 147.

19 *Dr. Temesváry János*: A magyar-örmény nemes családok címeres levelei. Arménia 7. 1893, 390–398. *Nagy Iván* (Magyarország családai czimerekkel és nemzedékrendi táblákkal V. Pest 1859, 256.) a címeresleveleket az 1759. és 1760. évekből keltezi.

20 *Szongott Kristóf*: Örmény és latin feliratok Erzsébetváros. Arménia 5. 1891, 211.

21 L. a 16. sz. jegyzetet. Az azonosítás annál is valószínűbb, mert az erzsébetvárosi nagytemplom az Issekutz család telkén állt (*Avedik Lukács*: Koszorú az erzsébetvárosi kath. nagytemplom fölszentelésének 100 éves jubileumára. Arménia 5. 1891, 172.).

22 *Govrik Gergely*: Erzsébetváros hatósági rendeleteiből. Arménia 5. 1891, 304–305.

23 *W. Kőszeghy Elemér*: A magyar ötvösjegyek rendszeres gyűjtéséről. *Archaeologiai Értesítő*, Új folyam XXXII. 1912, 148.

24 1759-ben Weismann Mihályt, 1818-ban Renner Ádámot vette fel a céh. L. *Mihalik József*: Háromszáz év a pozsonyi ötvösség történetéből. Múzeumi és Könyvtári Értesítő V. 1911, 132. és 142.

25 *Kőszeghy* jegykönyvében 9 mester szerepel, 2 jegyet nem tudott feloldani.

26 *Kapossy János* (Magyarországi ötvösök a XVIII–XIX. században. Budapest 1934) publikálta az 1828-as összeírásban talált 7 ötvös nevét. *Eva Toranová* a szlovákiai múzeumok anyagát fel dolgozva (*Výrobky domácích zlatníků a pamiatky zlatníckych cechov v zbierkach slovenských múzei*. Bratislava 1968) közölt új pozsony-vártelki jegyeket (új próbajegy: 95. sz. 1815; új mesterjegyek: 94. sz. BM feloldatlan, 95. sz. Fridericus Becker sen., 157. sz. Johannes Becker) és összeállított egy mesternévsort, amelyben 16 mester szerepel (Goldschmiedekunst in der Slowakei. Hanau 1982, 236. Kár, hogy az itt közölt jegytáblán nem tett különbséget a pozsonyi és pozsony-vártelki jegyek között.) A BÁV 13. Ékszer-aukcióján (Budapest, 1985. december) 25. számon sima négyzet alakú, fedelén trébelt, fürdőző nőt ábrázoló szelencét árvereztek el. Az 1825-ös próbajegy mellett ezen GD, új mesterjegy szerepelt.

27 Az egyik sőtartó 112 g súlyú, magassága 95 mm, talpmagassága 7 mm. Rajta K:1814 (Pozsony-Vártelek 1808) próba és AR mesterjegy (Adam Renner új jegye), valamint osztrák Vorratsstempel található. A másik sőtartó 108 g súlyú, magassága 92 mm, talpmagassága 6 mm. Rajta K:1815 (Pozsony-Vártelek 1809) próba és K:1854 (Fridericus Becker sen.) mesterjegy, valamint osztrák Vorratsstempel található. (Becker ugyanezen évben készült másik figurális sőtartója egykor a Székely Nemzeti Múzeumban volt Szepsiszentgyörgyön. K:1854/b.)

28 *Viktor Reitzner*: Alt-Wien Lexikon für Österreichische und Süddeutsche Kunst und Kunstgewerbe. Band III. Edelmetalle und deren Punzen. Wien 1952, 205. P 132 sz. jegy.

29 Sima falú, felfelé enyhén bővülő pohár. Finoman kihajló szájpereme alatt egyetlen díszeként két, egymástól 12 mm-el körbefutó vonal. Súly 240 g, magassága 107 mm, talpmérete 65 mm, szájmérete 85 mm. Jegyek a talpon és a szájperem alatt: K:1813 (Pozsony-Vártelek 1807) és AR mesterjegy (Adam Renner új jegye).

30 Historizmus és eklektika. Kiállítási katalógus. Szerk.: *Péter Márta*. Budapest 1992, 363. sz. Más vártelki mestertől sem idegen a historizálás. Becker Frigyes sen. hatkaréjos „ékszeralkája” (csemegétálka!) egykor Radvánszky Béla báró tulajdonában volt (K:1853/f).

31 *Mihalik*: Háromszáz év... i. m. 142.

32 Uo. 143.

33 *Christie's New York*. 1982. okt. 25, 134. sz.: An Austro-Hungarian Silver Three-light Sabbath Lamp. Pressburg, circa 1840, maker's mark BF script. On shaped circular base repoussé and chased with scrolling flutes, the baluster stem with lyre-shaped bracket above centered with crowned double-headed eagle and surmounted by three oval oil fonts. Marked on body and fonts. 18,3 cm high (5oz.10dw). Provenance: Parke-Bernet, May 28. 1969. lot 184, where is stated that such lamps were used in Hassidic homes.

34 Ha ritkán is, de található mesterjegyen St kettős betű, pl. a pozsonyi Joseph Steinmassler (K:1780), a győri Johann Stadler (K:759) vagy a pesti Anton Starzer (B: 318, 319) jegyében.

35 *Toranová*: Goldschmiedekunst... i. m. 236; *Kapossy* i. m. 45.

36 Iparművészeti Múzeum Budapest, Ltsz.: 54.1407. Közölve: *Grotte András*: Egy magyarországi ötvösűstinasztia – a Raab család. Művészettörténeti Értesítő XXXVIII. 1989, 110, 1. sz. kép.

37 *Reitzner* i. m. 208, 1161f sz. mester

38 Dorotheum 1614. sz. Aukció. Bécs, 1991. április 18., 9. sz.

39 *Reitzner* i. m. 1084. sz. mester.

40 Lehet, hogy e csoportba tartozik az Ernst Múzeum árverésén 1925-ben szerepelt sőtartó-pár is: „Két talpas sőtartó, ezüst, a sajtár alakú csészét puttóalakú szár hordozza. Pozsony, 1812.” (Ernst Múzeum Aukciói XXIX. 1603. sz.) A katalógus sajnos nem nevezi meg a mestert és fényképet sem közöl. Biztosan nem eb-

be a csoportba tartozik azonban az özv. Hegedűs Sándorné gyűjteményéből 1907-ben kiállított (A budapesti amateur gyűjtemények kiállításának lajstroma. Szerk. Csányi Károly. Budapest 1907, 241, 32. sz.) sórtartó (Bécs, 19. század eleje), amelynél a félgömb alakú csészét két kézzel tartja a fiúalak. Jól látható ez a kiállításról készült fényképfelvételen. (Voltak... Kiállítás az Iparművészeti Múzeumban. 1994. február. Rendezte Mravik László).

41 Ltsz.: UH 4172. Toranová: VYROBK... i. m. 97. sz.
42 BAV 29. Ékszer-aukció, Budapest 1992. november, 158. sz.
43 Mihalik Sándor: Szentpéteri József ötvösmester élete, önéletrajza, művei. Budapest 1954, 56.

44 Bóka Lászlóné: Az Iparművészeti Múzeum Prandtner ötvöstárgyai. Az Iparművészeti Múzeum Évkönyve I. Budapest 1954, 158.

45 A kutatás helyzetéről nyújtott szíves tájékoztatásért e helyen is köszönetet mondok Dr. Elisabeth Schmutztermeiernek, a bécsi Museum für angewandte Kunst fémosztálya kustosának.

46 Kőszeghy i. m. 116.
47 A tulajdonos további négy ilyen gombról tud.
48 Kaposy i. m. 35.
49 Kőszeghy i. m. 116.
50 Uo. Érsekújvári és komáromi magántulajdonban
51 A pesti ötvösség történetének alapvető feldolgozása P. Brestyánszky Ilona: A pest-budai ötvösség története (Budapest 1977) c. műve. A pesti ötvösművek jegyeinél ennek a könyvnek a folyószámaira utalok „B:folyószám” formában.

52 A BAV eladási jegyen 1814 szerepelt, teljesen érthetetlen módon. A tárgyat sajnos csak felületesen tudtam megnézni, de feliratot vagy más jelzést, ami a becsűst félrevezethette, nem láttam rajta.

53 Jankó László: Ötvös-apródok Győrött a 16.–19. században. Győri Szemle VIII. 1937, 160. P. Brestyánszky i. m. 241. félreérthetően közli az inaskodást, mintha Nigl lett volna Blettl inasa.

54 P. Brestyánszky i. m. 68. említi, hogy a Felytartótanácsához benyújtott beadványban, melyben Blettl kéri felmentését a remeklés alól, arra hivatkozik, hogy már egyszer polgárjogot nyert és céhtag lett. Brestyánszky szerint ez Egerben lett volna, sajnos nem tudom mire alapozza ezt. Az 1777-es szabadság és az 1781-es pesti letelepedés közötti négy év, ami a kötelező vándorlás ideje kellett legyen, nem teszi ezt valószínűvé, hacsak Pesten élő kultágként (Landmeister, vidéki mester) nem, vagy pedig a Győrött szabadult inas és a pesti mester nem lehet azonos.

55 P. Brestyánszky i. m. 68.
56 P. Brestyánszky i. m. 241–242, Földes Emilia: Ötvöskatalógus. Budapest 1978, 39–40. Itt jegyzem meg, hogy a P. Brestyánszky i. m. 241. lapon külön-külön feltüntetett sórtartó és paprikatartó Földes i. m. 82. sz. alapján egy tárgy, egy rekeszes fűszertartó szelence, és készítésének ideje is későbbi, 1815 körüli. (Ennek felel meg a Brestyánszky által is jelzett próbajegy.) Földes katalógusa szerint az Árverési Csarnokban vették 1938-ban. A tárgy tehát azonos a Postatakarékpénztár Árverési Csarnoka LXXXVI. Aukcióján (1938. május) az 1132. sz. tárggyal. Ez az úti só- és paprikatartó ugyanitt korábban is szerepelt már a LXXXIV. Aukción (1937. november) 986. sz. alatt és a LXXXV. Aukción (1938. március) 54159. sz. alatt.

57 Magyarország Műemléki Topográfiája. V. Pest megye műemlékei. I–II. Szerk.: Dercsényi Dezső. Budapest 1958, II. 269.

58 Fleischer Gyula: Magyarok a bécsi Képzőművészeti Akadémián. Budapest 1935, 69.

59 P. Brestyánszky i. m. 200, 290.

60 Uo., valamint Kőszeghy i. m. 62. és Földes i. m. 56. és 57. sz. Az 56. sz. „tésztareszelő” minden bizonnyal azonos a Postatakarékpénztár Árverési Csarnoka LXXXII. Aukcióján (1937. június) 1160. sz. alatt és ugyanott a LXXXIII. Aukción (1937. október) 1482. sz. alatt szerepelt gyömbéreszelővel.

61 P. Brestyánszky i. m. 290–291.

62 1850-ből való Pesten készült főzelékes és 3 evőkanalát árverezték el a Postatakarékpénztár Árverési Csarnok LXXXV. Aukcióján (1938. március) 58561. és 58562. sz. alatt, míg Máriás húszasokból kialakított 6 foglyaltkanala ugyanott a LXXXVIII. Aukción (1938. december) 1081. sz. alatt került eladásra.

63 P. Brestyánszky i. m. 331.

64 A névbetűik, illetve hasonló jegyük alapján számba vendő mesterek (Pasperger József II., Pasperger János, Pieroth József, Prandtner János) esetében ugyanúgy nem egyeztethető össze a próbajegy működésük időadataival, mint Prandtner József III. esetén. (P. Brestyánszky i. m. 310, 315, 317, 319.)

65 P. Brestyánszky i. m. 294, Kőszeghy i. m. 73.

66 Uo.

67 P. Brestyánszky i. m. 293. és 294.

68 Uo.

69 Adressbuch der königlichen freyen Stadt Pesth. 1822, 175. skk.

70 Wegweiser für Fremde und Einheimische durch die königl. ung. Freystadt Pesth... von J. A. Dorttinger. Pest 1827, 445. skk.

71 P. Brestyánszky i. m. 293.

72 Uo. két aranygyűrű

73 Földes i. m. 230, 231. sz.: egy pecsét- és egy karikagyűrű

74 Óra- és Ékszerkereskedelmi Vállalat Tavasz Ékszer és Nemesfém aukció 1986. 10. sz. pecsétgyűrű és uo. 1989, 7. sz. férgyűrű

75 P. Brestyánszky i. m. 294.

76 Dacos–Grote–Giuliano–Heikamp–Pannuti: Il tesoro di Lorenzo il Magnifico. Firenze 1980, 81, 62. sz. XV. tábla. A múzeum katalógusában 147. sz., Inv. 25980. Ez a kámea, a múzeum másik, azonos kompozíciójú kámeájával (170. sz., Inv. 26004) együtt, valószínűleg 15. századi itáliai munka. Ez a véleménye Krisnek is (Ernst Kris: Steinschneidekunst in der italienischen Renaissance. Wien 1929, II. 153.).

77 George Savage: The Wedgwood Bicentenary. Jasper-Ware and Neo-Classical Style. The Antique Dealer and Collector Guide 13. 1959, 11. sz., 37–38.

78 Robin Reilly: Wedgwood. New York 1989, II. 666. és 672.

79 Wolf Mankowitz: Wedgwood. London 1966, 217. és 223.

80 Reilly i. m. I. 361.

81 Uo. I. 475.

82 J. M. Graham, H. C. Wedgwood: Wedgwood. New York 1948, 51. ábra

83 Geoffrey Wills: Wedgwood. London 1988, 72, 50. kép.

84 Willmuth Arenhövel: Eisen statt Gold. Preussischer Eisenkunstguss aus dem Schloss Charlottenburg, dem Berlin Museum und anderen Sammlungen. Berlin 1982, 14.

85 Uo. 57, 95. sz. (a 3. sorban a 2. gemma)

86 Uo. 19.

87 Bürgersinn und Aufbegehren. Biedermeier und Vormärz in Wien 1815–1848. Katalógus. Wien 1987, 8/152–156. sz. és 375.

88 Rosenberg i. m. II. 161.

89 Peter Kleiner: Schweizer Silber. Weltkunst 62. 1992, 1028.

90 István Dombi, Bernd Höfler, Ingrid Loschek: Bruckmann's Silber-Lexikon. München 1982, 46.

91 Dr. Schenk igazgató úr szíves közlése szerint a Bruckmann-cég mintakönyvei mind a heilbronni városi könyvtárból, mind a városi levéltárból hiányoznak. A berlini Kunstbibliothekben egykor Nr. OS 1386 számon megvolt példány Dr. Jürgen Zimmer igazgató úr tájékoztatása szerint, a háborús veszteségek listáját gyarapítja. Dr. Barbara Mundt professzor közlése szerint a berlini Kunstgewerbemuseum sem rendelkezik a mintakönyvekkel. Szíves tájékoztatásukért ezen a helyen is köszönetet mondok mindannyiuknak.

92 Bizományi Kereskedőház és Záloghitel Rt. 24. Művészeti Aukció, 83. sz. Tojásdad alakú, árkolt csavart testű, az árkokban sodronnyal, a csúcsán rozettával díszített gombok.

93 Hasonlóan teljesen azonos, de eltérő méretű például Cse-rekvitzky Ignác B:238 és B:241 sz. jegye.

94 A m. kir. Postatakarékpénztár Árverési Csarnokának LXXVIII. Aukciója. 1936. május, 991. sz. Buzogány. Ezüst, elefántcsont nyéllel. Miniatűr kivitelben. Pest, 1825. Uo. a 10. lapon említik, hogy jelzése NI. Ez megfordítható, és így IN-nek olvasható.

95 P. Brestyánszky i. m. 300.

96 Baloghné Horváth Terézia: Népi ékszerek. Budapest 1983, 41–42, 24–25. kép. Helená Johnová: Schmuck. Bratislava 1986, 36–37, 165–181. kat. sz.

- 97 Baloghné Horváth i. m. 42.
- 98 Székely László: Bécsi utazásomról. Szeged 1989, 9.
- 99 Az irodalomban mind Kőszeghnél, mind P. Brestyánszknál az 1822-es próbajegy hosszategyle 6 mm, a kapocspáron levő jegyé pedig csak 4 mm. Az eddigi legkisebb pesti próbajegy (pl. az 1857-es) is 4,5–4,8 mm közöttiek. A kapocspár jegyével megegyező méretű viszont az 1827-es 15 latos jegy (B:134), vagyis ez a jegyméret nem egyedülálló.
- 100 1836-ból kétféle, eltérő rajzú próbajegyet közöl P. Brestyánszky: a B:143 és a B:144 számút. Érdekes azonban, hogy a B:144 jeggyel tárgyat nem mutat be. Földes i. m. 125. sz. alatt szerepel Giergl Alajos tejeskannája a Budapesti Történeti Múzeum gyűjteményéből, melynél a B:144 próbajegyet jelzi. Ugyanez a kanna (?) Brestyánszknál a B:143 próbajeggyel került közlésre.
- 101 Horváth Tibor Antal: Szombathelyi ötvösök. Dunántúli Szemle VIII. 1941, 152–153.
- 102 Művészeti Lexikon I. Budapest 1965
- 103 Kádár Zoltán–Horváth Tibor Antal–Géfin Gyula: Szombathely. Budapest 1961, 47, 38. kép.
- 104 Horváth i. m. 152.
- 105 Kőszeghy 2084/a.
- 106 Ernst-Múzeum Aukciói XXIII. 1923. május., 1167. sz. Szombathely, 1820 körül, Beck mesterjegy. (Az évszám nyilvánvalóan stílus alapján.)
- 107 Ernst-Múzeum Aukciói XII. 1920. október, 1228. sz. Szombathely, Beck mesterjegy, 1800. körül. (Az évszám nyilvánvalóan stílus alapján.); Állami Zálogház és Árverési Csarnok NV. 134. sz. aukciója, 1948. december, 1258. sz. Szombathely, 1830. körül, Beck mesterjegy; Óra- és Ékszerkereskedelmi Vállalat 1984. Őszi Ékszer- és Nemesfém aukció, 264. sz. SM monogrammal, Beck 1836; Uo. 1985. Őszi Ékszer- és Nemesfém aukció 232. sz. 1850. körül.
- 108 Kőszeghy 2084/b
- 109 Horváth Tibor Antal: A szombathelyi ötvösség története. Dunántúli Szemle VII. 1940, 142; Kolba Judit–Lovag Zsuzsa: A szombathelyi egyházmegye ötvösművészeti emlékei. Művészet-történeti Értesítő XXXIII. 1984, 124.
- 110 Horváth Tibor Antal: A szombathelyi ötvösség... i. m. 142.
- 111 BAV 5. Numizmatikai Aukció. Budapest, 1978. szeptember, 223. sz. Szombathely, 1850–1860 között. (Valószínűleg ugyanez az érem szerepelt a 10. Numizmatikai Aukción 217. sz. alatt is.) BAV 2. Ékszer-Aukció. Budapest, 1981. december, 21. sz. a foglalt kameából 1870 körül készült a mellű.
- 112 Horváth Tibor Antal: A szombathelyi ötvösök i. m. 153.
- 113 Dr. Csatai Endre: Soproni ötvösök a XV–XIX. században. Sopron 1931, 39, 33. sz. (1846-os és 1856-os próbajeggyel együtt.)
- 114 Uo. 19. 1830. január 21-én írják be a polgárkönyvbe. Szülei néhai Keller József pomogyi kertész és Borbála. Házy Jenő: Soproni polgárcsaládok 1535–1848. Budapest 1982, 221.
- 115 Kőszeghy i. m. 339.
- 116 Uo. és Csatai i. m. 33.
- 117 Mausoleum Regni Apostolici regum et ducum. Nürnberg 1664, 316.
- 118 Magyar Nemzeti Múzeum, Történelmi Képcsarnok. Ltsz. 1642. Az adatért és a közölt fényképért e helyütt is köszönetet mondok a Történelmi Képcsarnok munkatársainak és dr. Kovács Tibor főigazgató-helyettes úrnak.
- 119 Galavics Géza: Kössünk kardot az pogány ellen. Budapest 1986, 69. Rózsa György: Magyar történetábrázolás a XVII. században. Budapest 1973, 60. skk.
- 120 Az adatokért ehelyütt is köszönetet mondok dr. Grüll Tibor úrnak, a soproni Városi Könyvtár munkatársának.
- 121 Askercz Éva: Id. Storno Ferenc asztaldísz-terve Lipót főherceg számára (1858). Művészettörténeti Értesítő XLIII. 1994, 101–107.
- 122 Ezúton is köszönetet mondok Askercz Évának a Storno-hagyaték átnézéséért.
- 123 Művészet Magyarországon 1830–1870. Kiállítási katalógus. Szerk.: Szabó Júlia, Széphelyi F. György. Budapest 1981, 245.
- 124 Lyka Károly: Nemzeti romantika. Budapest 1982, 152; Handler és Storno Ferenc soproni építészek, Rach lelkész.
- 125 Magyar Országos Levéltár, Filmtár, A 1915. sz. doboz. A soproni Szt. Mihály plébánia halotti anyakönyvei.
- 126 Magyarország Műemléki Topográfiája IX. Heves megye műemlékei. Szerk. Dercsényi Dezső–Voit Pál. I. Budapest 1969, 332.
- 127 Kapossy i. m. 35.
- 128 Eva Toranová: Prešovský zlatnícky cech v 17.–19. storočí. Zborník Slovenského Národného Múzea LIX. 1965. História 5. Daniel Miske mester ismeretlen keresztnévű, Hofmann vezetéknevű inasa 1766-ból nem jöhet számításba, de a kitűnő feldolgozás ellenére sem zártható ki, hogy volt a 19. század közepén HH névbetűs mester Eperjesen és használhatta a K:628 próbát.
- 129 Kőszeghy i. m. 100.
- 130 Magyarország Műemléki Topográfiája VII. Heves megye műemlékei i. m. I. Budapest 1969, 340–341.
- 131 Kőszeghy K:611 mesterjeggyel evőkészletet ismer egri, valamint gyertyatartókat monori; K:612 mesterjeggyel evőeszközöket kassai magántulajdonból. Magam 1993 szeptemberében budapesti műkereskedelemben láttam K:611 mesterjeggyel és valószínűleg a K:599 próbával, egy foglalt kókuszdiót, amely nek lábon állt, fogója húsos levélű stilizált növényi dísz, amelynek belső ellendarabjára voltak a jegyek felítve. A foglaltó pánatokon vésett díszítést alkalmazott a mester.
- 132 Óra- és Ékszerkereskedelmi Vállalat 1984. Tavasz Ékszer- és Nemesfém aukció. 275. sz.: Kókusz- vagy üvegserleg foglalat. Hengerelt lemezből négyzet alakú talpon négy kis golyón nyugvó palmettavégű szalaglába, amely a testen négy pánatban fut fel és tartja a szájeremet a két hurkos fülle. Eger 1840 körül, HH mesterjegy, 142 g.
- 133 Négy evőkanál kurzív I.G.B. monogrammal, a külső végén elhegyesedő, a merítőre hátul ráfutó, lekerekített végződésű nyéllal.
- 134 Mihalik Sándor: Besztercebányai ötvösök a XV.–XIX. században. Műzeumi és Könyvtári Értesítő XII. 1918, 132. Zoltai Lajos: Ötvösök és ötvösművek Debrecenben. Debrecen 1937, 22.
- 135 Sótartó, talppal és két áttört díszű fülle, hajóalak. Bélyege: pólyás pajzs, fölötté 13 számmal. MK mesterjegy. Hossza 12 cm. XIX. sz. (A budapesti amateur gyűjtemények kiállításának lajstroma. Szerk.: Csányi Károly. Budapest 1907, 242. 34. sz., özv. Hegedűs Sándorné gyűjteményéből.)
- 136 Galerie Jörg Stuker AG Bern. Auktionen 180–189. 1979. november–december, 3028. sz.: Salzgefäss, Neusohl, um 1800. Meistermarke MK. Gemuldete Ovalform mit kantiger Lippe auf entsprechendem, hohem und profiliertem Fuss. Innen vergoldet. 8,6 cm. Gewicht 80 g. A tárgy szerepelt még a cég 1980. november–decemberi 190–201. árverésén is 4304. sz. alatt.
- 137 Besztercebányán inas Lenckholtzer Sámuelnél 1754–1760 között Georg Kolbenheyer, míg Martinus Kolbenheyer fia, Sámuel Paulus Kolbányánál 1771–1776 között. További sorsukról nem tudok. (Mihalik: Besztercebányai... i. m. 131.) Lőcsén Szilassy János inasa Johann Kolbenheyer 1767–1773 között. Ugyanitt mester már 1788 előtt. Négy inasa közül a későbbi győri mester, Christian Raab említendő meg. (Eva Toranová: Levočský zlatnícky cech v 17.–19. storočí. Sborník Slovenského Národného Múzea LXI. 1967, História 7. 193, 194. S. Mihalik: Versuch einer Zentralisierung des ungarischen Pünzierungswesens im 18. Jahrhundert. Acta Historiae Artium VII. 1961, 260, 261.) Bártán az 1788-as összeírás során két Kolbenheyert említettek, sajnos keresztnév nélkül, csak mint idősebb és ifjabb mestert. (Mihalik: Versuch... i. m. 263.) Közülük az ifjabb azonos lehet az itt 1789–1822 között említett Michael Kolbenhajerral. Szerepel itt 1821–1822 között Johann Kolbenhajer is (Eva Toranová: Goldschmiedekunst in der Slowakei. Hanau 1982, 233.). Nagyszombaton is működött egy Kolbenheyer, mégpedig Johann Kolbenheyer 1815–1828 között (Kőszeghy i. m. 269.). Természetesen elképzelhető, hogy az említettek között egyesek azonosak, egyik városból a másikba költöztek.
- 138 Ismerünk tárgyakat a lőcsei (K:1202) és a nagyszombati (K:1517) Johann Kolbenheyertől.
- 139 Kőszeghy i. m. 134.
- 140 Toranová: Goldschmiedekunst... i. m. 246.
- 141 Toranová: Levočský... i. m. 194. Inasai: az iglói R. Gassely 1837–1840, L. Anders 1841–1846 között, és D. S. Grashely.
- 142 Kőszeghy i. m. 134.
- 143 Grotte: Egy magyarországi ötvösdinasztia... i. m. 110, 135.
- 144 Uo. 111, 116.
- 145 Óra- és Ékszerkereskedelmi Vállalat, 1983. Tavasz Ékszer- és Nemesfém aukció, 199. sz.
- 146 Kőszeghy i. m. 274.
- 147 Mihalik József: Kassa város ötvösségének története. Budapest 1900, 328.

PÁLYÁMRÓL ÉS A TÖRTÉNETI IKONOGRÁFIÁRÓL*

Az embernek saját magáról kialakított véleménye szükségszerűen szubjektív. A külső szemlélő előnyösebb helyzetben van az értékelésben és az összefüggések tárgyilagos felismerésében. Mindezt figyelembe véve tudományos munkásságom áttekintését vázlatnak tekintem.

Budapesten szereztem oklevelet 1948-ban az – akkor még – Pázmány Péter Tudományegyetemen latin–görög–művészettörténet szakon. Egyetemi tanulmányaim idején az Eötvös József Collegium tagja voltam. Nem volt még pontos elképzelésem arról, hogy mivel fogok foglalkozni és hol helyezkedem el, így kapóra jött a szabadságharc százéves évfordulójára kiírt centenáris pályázat, amelynek kitűzött témái közül három állt kapcsolatban a művészettörténettel: Kossuth Lajos, Táncsics Mihály és Petőfi Sándor ikonográfiája. Táncsics néhány képmása kevés képanyagot jelentett volna egy tanulmányhoz, Kossuthról viszont áttekinthetetlen mennyiségű grafikus portré készült, nagy részben külföldön, ezért ez túl nehéz feladat lett volna egy kezdő kutató számára az akkori utazási körülmények között. Így a Petőfi-ikonográfiát választottam, Kossuthé 1994-ig váratott magára.

Mind a témaválasztásban, mind a kidolgozásban a Történelmi Képcsarnok akkori vezetője, Vayer Lajos professzor volt segítségemre. A munka során ismerkedtem meg a Történelmi Képcsarnok anyagával, mivel itt őrzik a Petőfiről készült festmények és metszetek legnagyobb részét, s ugyanakkor gyakorlati ismereteket szerezhettem a különféle sokszorosító eljárásokról is. Ez az intézmény lett nem sokkal később munkahelyem, s anyaga – úgy tűnik – meghatározta pályámat is.

Magát a Történelmi Képcsarnokot 1884-ben alapították, s megvalósításában a kiváló művészettörténész, Pulszky Károly játszott meghatározó szerepet. A második világháború óta jelenlegi őrzési helyén, a Magyar Nemzeti Múzeumban működik. Gyűjtési köre a magyar történelem szemléletes rekonstrukciójához forrásul felhasználható műalkotások, festmények és metszetek, noha önálló gyűjtési tevékenységről inkább csak 1890-től kezdve beszélhetünk, amikor törzsanyagát a Nemzeti Múzeum Képtárából és az Országos Széchényi Könyvtárból kiemelt műalkotásokkal bővítették.[1] A festmények zömét portrék alkotják, a grafikai anyagban valamennyi sokszorosító grafikai technika megtalálható a rajz különféle formáival és az akvarelllel együtt, lényegében a 16. századtól a 19. század végéig terjedő időből. A magyar vonatkozású műalkotások művészei között magyarok és külföldiek egyaránt szerepelnek. A több mint százéves gyűjtemény történetének második fele az anyag differenciáltabb, a történeti ikonográfia szempontjainak inkább megfelelő csoportosítás ideje, amikor az arcképek

és veduták a témák szerinti ábécérendben, az esemény- és viseletképek pedig időrendben kerültek elhelyezésre.

A centenáris pályázatra készülve ebben a gyűjteményben találtam meg Petőfi arcképeit, Vayer Lajos 1941-ben megjelent Széchényi-ikonográfiája pedig konkrét példát nyújtott e képmások feldolgozásához. Ő a történeti portré-ikonográfia fogalmát és módszerét – a korabeli nemzetközi tudományos irodalomra támaszkodva – már Pázmány Péter képmásairól szóló disszertációjában meghatározta: „A történeti ikonográfia az általános történettudomány azon részstudománya, mely a ma már általánosan, minden módszertani rendszerezéstől elismert jelentőségű és hitelességű történeti forrásokkal, az elmúlt történeti valóság ábrázolásaival, az ikonográfiai dokumentumokkal foglalkozik.”[2]

A *Széchényi képe* bevezető tanulmánya áttekintette az ikonográfiai források keletkezési körülményeit, értékelte művészi kvalitásait és osztályozta őket történeti hitelességük alapján. Felhívta a figyelmet arra is, hogy Széchényi „képmásai nemcsak a nagy lélek testi megjelenésének változásairól tanúskodnak, hanem a Széchényi-fogalom fejlődését is szemléltetik. Sorsuk, számuk, művészi mivoltuk, a művészek és megrendelők kiléte, híven tükrözik a kortársak és az utókor Széchényi-képét, a legnagyobb magyarról életében és halálában kialakult közvéleményt.”[3] A bevezetést követő katalógusban Vayer olyan áttekinthető formában sorolja fel a Széchényi-képmásokat, hogy azok minden érdeklődő számára könnyen hozzáférhetők, akár egyszerű laikusként vagy ilusztrációt kereső szakemberként, akár portrét készítő művészként, színházi vagy filmrendezőként közelít hozzájuk. Múzeumi gyűjteményanyag egészét vagy egyes részleteit tartalmazó jegyzékekre és egyes művészek oeuvre-katalógusaira magától értetődően szükség van. Nem ilyen egyszerű a helyzet az egy-egy téma feldolgozásait felsorakoztató ikonográfiai katalógussal.

Portré-ikonográfiai anyagot tartalmazó jegyzék összeállításának rendező elve ugyanis a technikai megvalósítás[4] vagy az őrzési hely is lehet.[5] Legcélszerűbbnek mégis a tipológiai csoportosítás látszik.

A tipológiai katalógus összeállításához nem adható általános recept. Egyetlen általános szabály érvényes: a hiteles és nem hiteles képeket könnyen felismerhető módon el kell különíteni egymástól, máskülönben az olvasó vagy használó könnyen összezavarodhat. Ehhez az ikonográfiai források keletkezési körülményeinek teljes feltárására van szükség: ki az alkotójuk, hol és mikor, kinek a számára készültek. Világos, hogy az az értékesebb képes forrás, amelyik a legkorábbi, amelyik nem egy másik korábbi kép, hanem magát az ábrázolás tárgyát „má-

* Az alábbi írás a szerkesztőbizottság felkérésére készült. Közlésével a 70 éves Rózsa Györgyöt köszöntjük.



1. A Fehér király nagytanácsa. H. Burgkmair fametszete a Weiskunigból

solja”. Portrénál ezt úgy fejezzük ki, hogy a modell tanulmányozása alapján készült. Az ilyen képeket a katalógusban a számozás segítségével – sima arab számmal – kiemeljük, míg a variánsokat a keletkezés időrendjében a hiteles képek után soroljuk fel, a számozásban utalva függőségükre (pl. 1/a vagy 1.1 számmal).

Természetes, hogy a katalógusban az egyes alaptípusok is időrendben követik egymást. Ilyen módon a képek a filológiában megszokott és az összefüggéseket szemléltetessé tevő családfákba rendeződnek. Ez a rendszer a használó számára azonnal érthető, nem szükséges hozzá sok magyarázat. Akár egy konkrét képet keresve is eligazodhatunk benne valamilyen sajátosság segítségével (kivágot, keletkezési idő, művésznév vagy felirat), de az egész ikonográfia is áttekinthetővé válik, könnyen kiválaszthatunk a katalógus alapján egy, céljainknak megfelelő darabot.

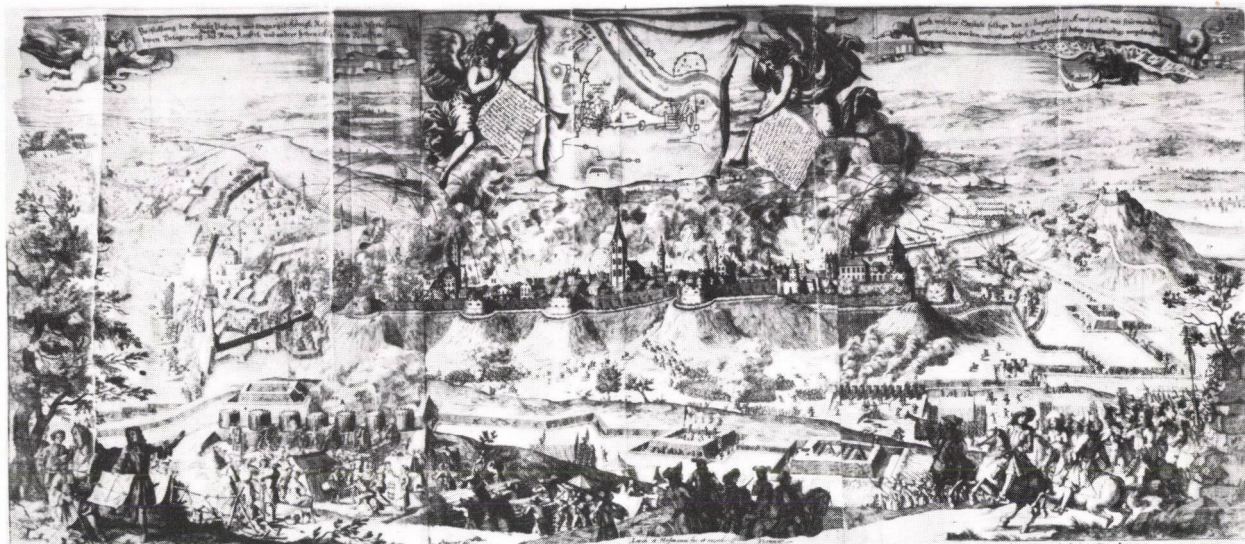
A katalógus felállításában akkor jelentkezhetnek nehézségek, ha egy kompozíció határesetet a másolat, a variáns, vagy átdolgozás és az önálló típus között. A sokszorosító grafikában megszokott dolog, hogy a szignatúra elárulja a keletkezési körülményeket, azaz az eredeti kompozíció alkotójának neve megelőzi a sokszorosítót (például magyar írókról készült acélmetszetek Barabás Miklós rajzai alapján). Írott adatok hiányában a képek összehasonlítása segíthet az eredetiség eldöntésében. A másolat lehet hű, követheti vonalról vonalra az előképet, a „Vorlage”-t (például Prinzhofer Kossuth-litográfiájának külföldi másolatai vagy Frans Geffels olajfestménye



2. I. András. Fametszet az augsburgi Thuróczi-krónikából



3. I. András. Isaac Major műhelye, rézkarc a Mausoleumból. Írás előtti állapot



4. Buda visszafoglalása, 1686. Johann Martin Lerch és Johann Jakob Hoffmann rézkarca Justus van der Nypoort rajza nyomán

az 1686-os budai ostromról Johann Martin Lerch és Johann Hoffmann rézkarca alapján, amely viszont Justus van den Nypoort rajzát követi). A másoló sokszor változtat a beállításán vagy a ruházaton, de az átvétel még mindig azonnal szembeötlő (például Kriehuber Petőfi-litográfiája Barabás nyomán). Az átvétel kiterjedhet egy alakra (így a Mausoleum mesterének átvételei a Weisskunigból), de öröklődhet egy kompozíciós ötlet is, néha egészen más témával kapcsolatban (pl. a Mausoleum Szent Istvánja és I. Andrása a Thuróczy-krónika augs-

burgi kiadásából). Ilyen esetben már problematikus lehet, hogy az utóbbi változat önálló kompozíciónak számít-e vagy sem. Van rá eset, hogy sok részletnél megállapítható a „Vorlage”, a sok átvétel egyesítése viszont mégis új típust, önálló kompozíciót eredményez (pl. Borsos és Pettenkofen az 1848-as országgyűlés megnyitását ábrázoló litográfiája vagy az első független magyar minisztérium csoportképe Barabástól). A túl merev szabályok alkalmazását itt is kerülni kell. Természetes, hogy itt most nem gondolunk a szándékos ikonográfiai hami-



5. Buda visszafoglalása, 1686. G. M. Eck fadomborműve. Magyar Nemzeti Múzeum Történelmi Képcsarnoka



6. Pulszky Károly. Franz Eybl litográfiája, 1842

sításokra, amikor például a nehezen vagy egyáltalán nem elérhető személy nevét más ábrázoló portré alá írták.

Összefoglalva: az ikonográfiai katalógus a levéltári forráskiadványhoz hasonlóan hozzáférhetővé igyekszik tenni a képes forrásanyagot a kutatás számára. Ez magában foglalja a szükséges művészettörténeti és történeti információk teljességét. Nem helyettesítheti és nem zárhatja ki, de lehetővé teheti a végső művészettörténeti

értékelést. Nem állítom, hogy a leírt az egyetlen lehetséges megoldás, de az ikonográfiai anyag áttekintését talán ez biztosítja leginkább.

Az 1948-as centenárius pályázatra végül is a Petőfi-ikonográfia elkészült.[6] Ennek igazi szenzációja volt, hogy sikerült ráakadnom Petőfinek akkor már több évtizede elveszítettnek hitt dagerrotípiájára. Az erről hírt adó 1949. májusi Szabad Művészet-szám jó ajánlólevélnek bizonyult azután ahhoz, hogy a Történelmi Képcsarnok munkatársává válhassak.

Itt a Nemzeti Múzeumban módom nyílt arra, hogy az ikonográfiai katalógus fent ismertetett szisztémáját a veduták, a „városportrék” csoportosításában is kipróbálhassam. Vayer Lajos ugyanis feldolgozta a budapesti múzeumokban őrzött régi budapesti látképeket. Mivel azonban a Képcsarnokba kerülésem után hamarosan távozott az Iparművészeti Múzeum élére, az addig összegyűjtött anyagot átengedte nekem.[7] Én kiegészítettem anyaggyűjtését a budapesti könyvtárak régi könyveinek feldolgozásával és elkészítettem a budapesti látképek 1800-ig terjedő korpuszát.[8]

A csoportosítás elve lényegében megegyezik a portréikonográfiában alkalmazottal, de a topográfiai témakör miatt a földrajzi szempontok érvényesülnek a kronológiával szemben (égtájak, városrészek, egyes épületek). A régi magyarországi veduták feldolgozásával kapcsolatban meg kell említenem néhány sajátosságot. Történeti okok miatt a veduták (leginkább könyvekben megjelent illusztrációk) jelentős része külföldön készült. Megjelenési helyeik egész Európában eloszlanak, ami a magyar történelem iránti egykorú érdeklődés nagyságát mutatja. Másrészt a 16–17. századi háborús körülmények miatt a témák – az ábrázolt városok – megközelítése nem volt könnyű és veszélytelen feladat. Ilyen módon rendkívül sok az átvétel, szolgai másolat és ennek következtében még fontosabb a hiteles képek meghatározásánál az alapos kritika. Érdekes módon az utazási nehézségek könyvem keletkezésénél is jelentkeztek: számos, a korábbi irodalomból ismert darabot csak a könyv megjelenése után volt módomban látni. A kötet hamar kézikönyvvé vált, gyorsan elfogyott és egyes példányai aukciókon bukkannak fel. Érdemes volna átdolgozva, idegen nyelven újra kiadni.



7. Az országgyűlés megnyitása, 1848. június 5-én. Borsos József és August Pettenkofen litográfiája

A veduta-ikonográfia Budapestenél kialakított módszerét alkalmaztam a Nógrád,[9] Pest,[10] Heves,[11] Szabolcs-Szatmár[12] és Komárom-Esztergom[13] megyei műemléki topográfia-kötetekben, a legutolsó azonban már kéziratban maradt, benne az egyik legszebb magyar veduta-ikonográfiával, Esztergoméval. A vedutakutatás módszerét éppen Esztergom példáján próbáltam bemutatni.[14]

A magyar vonatkozású vedutaegyüttesek publikálása is érdemes feladatnak látszott, mivel korábban ezzel a témával nem foglalkoztak kielégítően. A Magyar Nemzeti Múzeum kiadásában megjelent két faksimile albumban a Braun-Hogenberg városképes könyv magyar vonatkozású látképeit,[15] illetve Hans Sibmacher török háborús csataképeit mutattam be.[16] Feldolgoztam a magyar vedutákat készítő külföldi művészek jelentősebbjeinek magyar vonatkozású tevékenységét is a 17–19. századból. Ezek: Wilhelm Dilich,[17] Georg Kress,[18] Justus van der Nypoort,[19] Romeyn de Hooghe,[20] Friedrich Bernhard Werner,[21] Josef Fischer,[22] Franz Jaschke, [23] Johann Vincenz Reim,[24] Franz Pracher,[25] és egészítse ki a sort egy magyar, a szép erdélyi látképeket litografáló Szathmári Pap Károly.[26] Értékes magyarországi vedutaegyüttest tartalmaz a Hunfalvy János szövegével és Ludwig Rohbock utáni acélmetszetekkel Darmstadtban



9. Petőfi Sándor. Josef Kriehuber litográfiája, 1867. Historisches Museum der Stadt Wien



8. Petőfi Sándor. Barabás Miklós litográfiája, 1848. Magyar Nemzeti Múzeum Történelmi Képcsarnoka

kiadott *Magyarország és Erdély eredeti képekben* című három-kötetes mű. Reprintjének kísérőszövegében a sokszorosított látképek Vorlage-it igyekeztem meghatározni és foglalkoztam az illusztrációk további felhasználásával.[27]

A szélesebb értelemben vett ikonográfiai témák feldolgozásai közé tartozik az Attila-ábrázolásokról,[28] a magyar országgyűlések ikonográfiájáról[29] és a Magyarország 17. századi képét tükröző francia népies grafikáról szóló összeállításom,[30] továbbá egy speciális grafikátörténeti műfajhoz tartozó, dekoratív hatású tézislapok magyar vonatkozású darabjait rendszerező katalógusom[31]. Az országgyűlés ikonográfiája és a tézislapok kutatás nemzetközi projecthez, az Attila-ikonográfia viszont egy amerikai konferenciához kapcsolódik. A népies grafikának az *almanach royal*ban megjelenő formájával a párizsi Bibliothèque Nationale munkatársai most kezdenek foglalkozni.

Arckép-ikonográfiával a későbbiek során is többször foglalkoztam. Katalógust készítettem Kazinczy Ferenc,[32] Csokonai Vitéz Mihály,[33] Pyrker János László,[34] Széchenyi István[35] és Kossuth Lajos arcképeiről,[36] foglalkoztam Oláh Miklós [37] és Batsányi János[38] képmásaival s Bethlen Gábor legszebb portréjával, amelynek mesterét is sikerült a Prágában működő Egidius Sadelerban meghatároznom.[39] Néhányszor évfordulók szolgáltattak alkalmat az ikonográfia összeállítására, de volt rá eset, hogy újabb adatok előkerülése nyomán kezdtem a témával foglalkozni.

A 18–19. század fordulóján működött írók képmásaival való foglalkozás keltette fel érdeklődésemet a kor magyarországi festészetének és grafikájának korábban kissé elhanyagolt kérdései iránt. Grafikátörténeti munká-

im közül a bécsi Friedrich John magyar megrendelésre készült lapjainak feldolgozását,[40] a közismert Ehrenreich Ádám sorozatának forrásaival foglalkozó dolgozatomat,[41] valamint a Bécsben majd Moszkvában működő Czetter Sámuel, az 1800 körüli évek legjelentősebb magyar rézmetszőjének életéről és művészetéről szóló nagyobb terjedelmű tanulmányomat[42] emelhetném ki, míg a régebbi rézmetszésről készült munkáim közül a soproni polgármester Lackner Kristóf rézmetszői műveinek katalógusát[43] és a Képcsarnokba került régi rézlemezek bemutatását. Ez utóbbit a Történelmi Képcsarnokban 45 év óta kollégámmal, a szintén a történeti ikonográfiát művelő Cennerné Wilhelmb Gizellával készítettem el.[44]

A kor festői közül a Pestalozzi környezetéből, Svájc-ból hozzánk került Egger Vilmos nálunk készült műveit gyűjtöttem össze[45] és a legjelentősebb magyarországi pasztellfestő, Wagner József Frigyes műveinek katalógusát sikerült összeállítanom.[46] Mivel a művész a Felvidéken és Erdélyben is működött, természetes, hogy ebben a munkámban a szlovák és a román kollégákkal együtt kellett működnöm.

A kor magyar megrendelésre dolgozó osztrák festői közül Johann Niedermannal[47] és Vincenz Georg Kiningerrel foglalkoztam[48]. Kazinczy Ferencsel kapcsolatban nemcsak arcképeit vizsgáltam, hanem saját művészi tevékenységét, gyűjteményeit és megrendeléseit is bemutattam. Így jutottam el a német Daniel Chodowieckéhez és a magyar származású Oeser Ádám Frigyeshez, akik Kazinczy műveihez illusztrációkat készítettek[49]. A Kazinczyval való foglalkozás közben ismertem meg Csatkai Endre 1925-ben készült és azóta kéziratban maradt értékes disszertációját, amelyet javaslatomra az Akadémia Művészettörténeti Kutatócsoportja megjelentetett.[50] A 18–19. század fordulójának művészetével kapcsolatos tanulmányaim szerepet kaptak a Kutatócsoportnak a Magyar Nemzeti Galériában rendezett és a művészettörténeti kézikönyv előmunkálatainak szánt két sikeres kiállításának előkészítésében. A rendezési munkában és a kiállítások katalógusában én is közreműködtem[51].

1973-ban jelent meg kandidátusi disszertációm,[52] amelyben a Nádasdy-mausoleum királyképsorozatának és szövegének keletkezéstörténetével és utóéletével foglalkozom. Emellett – miután sikerült rábukkannom a pozsonyi királyi vár elpusztult 17. századi mennyezetképeinek metszetmáslataira, rekonstruálni tudtam a barokk uralkodói apoteózis ezen értékes közép-európai példáját. Bemutattam ezeken kívül a Wesselényi-összeszküvésben való részvétele miatt kivégzett gróf Nádasdy Ferenc országbíró, a 17. század egyik leggazdagabb magyar mecénásának műgyűjtői és műpártolói tevékenységét. A munka komplex eredményeit nemcsak a művészet, de az irodalom- és nyomdatörténeti kutatás is értékesítette (Nikolaus Avancini, Ferencffy Lőrinc királyi titkár). Nádasdy bemutatásával sikerült újra felébreszte-

nem az érdeklődést a főúri műpártolás iránt. A disszertáció eredményeként jelentette meg később az Akadémiai Kiadó a Mausoleum reprint kiadását az általam írt kísérőszöveggel.[53]

1987-ben került ki a nyomdából nagydoktori disszertációm, amely a kandidátusihoz hasonlóan szintén történeti ikonográfiai indíttatású.[54] A munka az 1683-tól 1718-ig tartó felszabadító hadjáratok monumentális művészi megörökítéseivel foglalkozik. Nagy helyet kapott benne a bécsi Kunsthistorisches Museum két lotharingiai falikárpit-sorozata, amelyek célja a hadvezér Lotharingiai Károly dicsőítése volt, és amelyek fia, Lipót herceg megrendelésére készültek a nancyi udvari manufaktúrában. Bemutattam a bajor udvari festő Franz Joachim Beichnek Miksa Emánuel magyar hadjáratait megörökítő és a schleissheimi kastély falait díszítő monumentális csataképeit, de sor került néhány kisebb együttesre is, amelyek Sobieski János lengyel király, Alberto Sordi gróf és Savoyai Jenő herceg történelmi szerepét voltak hivatva megörökíteni.

A disszertáció hívta fel a figyelmet a falikárpit-sorozatoknak a budai várban őrzött és a második világháborúban eltűnt darabjaira. Ennek köszönhető, hogy a kisebb sorozat egyik darabja, amely a felszabadított budai vár alatti fiktív diadalmenetet ábrázol, felbukkant a svájci műkereskedelemben és hazakerült: a Magyar Nemzeti Bank megszerezte és letétként a Nemzeti Múzeumnak engedte át.

A *Negyvennyolc a kortársak szemével* című, Spira Györggyel közösen összeállított kötetünk a divatos történelmi képeskönyv-műfaj egy speciális formájának kialakítására irányuló kísérlet: egykorú képek és szövegek alapján megkíséreltük egy történeti eseménysorozat rekonstrukcióját. A ritkasággá vált kötet mindenképpen hozzájárulást jelent negyvennyolc jobb megértéséhez és technikailag sikerült reprodukcióival sok esetben feleslegessé teszi a ritka és értékes eredetiek mozgását, tehát a műtárgyvédelmet is szolgálja.

Az 1960-as és 1980-as években több félévben előadtam az ELTE művészettörténeti, illetve legújabb kori muzeológiai tanszéke keretében a múzeumtörténet, grafikai technikák és a történeti ikonográfia köréből. Ezekben az években a Képcsarnok a gyakornokképzés egyik műhelyül szolgált.

A művészettörténeti kézikönyv barokk grafikai fejezetének írása közben derült ki, hogy Pataky Dénes majd félszázados könyve, A magyar rézmetszés története megírása, 1951 óta olyan nagy mennyiségű információ gyűlt össze különféle célú publikációkban, amely bizvást indokol egy újabb feldolgozást. Ezért az utolsó években két 18. századi „kismester”, Zeller Ágoston és Binder János Fülöp munkásságának feldolgozására vállalkoztam.

Rózsa György

JEGYZETEK

1 A Magyar Történelmi Képcsarnok emlékkiállításának katalógusa. Budapest 1959; Rózsa Gy.: A Történelmi Képcsarnok legszébb festményei. Budapest 1977; Rózsa György, Cennerné Wilhelmb Gizella és Basics Beatrix tanulmányai a százéves évforduló alkalmával. Művészettörténeti Értesítő XXXII. 1984, 1–15; Rózsa Gy.: Százéves a Történelmi Képcsarnok. Folia Historica 12. 1984, 173–183.

2 Vayer L.: Pázmány Péter ikonográfiája. Századok LXIX. 1935, Klny. 4.

3 Vayer L.: Széchenyi képe. Magyarságtudomány 1942, 94.

4 Balogh J.: Mátyás király arcképei. In: Mátyás király. Emlékkönyv születésének ötszázéves évfordulójára. Budapest 1940. I. 435–548.

5 Vayer L.: Iconografia di Eugenio di Savoia. Corvina, 1938

6 Rózsa Gy.: Az igazi Petőfi-arc. Szabad Művészet III. 1949, 397–398. Uo.: Petőfi Sándor képmásai. Irodalomtörténet. Budapest 1951, 207–217; *Uő*: Petőfi arca. Kiállítási vezető. Magyar Nemzeti Múzeum. Budapest 1968

7 A „Kossuth alakja az egykorú művészetben. In: Emlékkönyv Kossuth Lajos születésének 150. évfordulójára. Budapest 1952, II. 435–470.” megjelenésekor Vayer már nem volt a Történelmi Képcsarnok osztályvezetője.

8 Rózsa Gy.: Budapest régi látképei. Budapest 1963

9 Nógrád megye műemlékei. Szerk. Genthon István. Budapest 1954, passim; Nógrád várának ábrázolásai. Művészettörténeti Értesítő X. 1961, 187–192, a tipológiai módszer alapján átdolgozva.

10 Pest megye műemlékei. Szerk. Dercsényi Dezső. I–II. Budapest 1958, passim

11 Heves megye műemlékei. Szerk. Dercsényi Dezső és Voit Pál. I–III. köt. Budapest 1969–1978, passim

12 Szabolcs-Szatmár megye műemlékei. Szerk. Entz Géza. Budapest 1986–87, passim

13 A kézirat 1959-ben készült el. A legszebb darabokat egy kis kiállításon mutattam be a Balassi Bálint Múzeumban.

14 Typologie als Methode der Bearbeitung der alten ungarischen Veduten. In: Lüneburger Beiträge zur Vedutenforschung. Hrsg. von Eckhard Jäger. Lüneburg 1983, 45–52; Magyarországi városképek. Kiállítási vezető. Magyar Nemzeti Múzeum. Budapest 1962

15 Régi városképek. Budapest 1955. Második kiadás: 1959

16 Régi magyar csataképek. Budapest 1959

17 Hódoltságkori várostörténetünk képes forrásai. A Dilich-kronika vedutái. In: Keletkutatás 1987, 122–134.

18 Ungarn betreffende illustrierte Flugblätter von Georg Kress. In: Gutenberg Jahrbuch 1962, 353–359.

19 Neue Angaben zum Leben und Werke Justus van der Nypoorts. In: Nederlands Kunsthistorisch Jaarboek 223. 1972, 213–222.

20 Romeyn de Hooghe und die Türkenkriege in Ungarn. Oud Holland LXXVII. 1961, 101–111.; Romeyn de Hooghe Literature in the Seventies. Acta Historiae Artium XXVI. 1980, 333–336.

21 Friedrich Bernhard Werner magyarországi vedutái. In: Művészettörténeti Értesítő XXIII. 1974, 28–48.

22 Die ungarische Landschaft im Werk Josef Fischers. Mitteilungen der Österreichischen Galerie, 26–27. 1982–83, 148–169.

23 Adatok Franz Jaschke tájképfestői működéséhez. In: Művészet és felvilágosodás. Szerk. Zádor Anna és Szabolcsi Hedvig. Budapest 1978, 443–464.

24 Johann Vincenz Reim és Magyarország. Folia Historica 11. 1983, 71–85.

25 Pracher és Szerelmey. Adatok a magyar és osztrák litográfia történetéhez. Művészettörténeti Értesítő XII. 1963, 151–156.

26 Szathmári Pap Károly erdélyi tájképei. Művészettörténeti Értesítő XXVIII. 1979, 100–104.

27 Kísérőszöveg a hasonmás kiadáshoz. Budapest 1986, Európa Kiadó

28 Pictorial Types of the Attila Iconography. In: Attila. The Man and his Image. Budapest 1993, 29–37.

29 Vázlat a magyar országgyűlések ikonográfiájához. Folia Historica I. 1972, 81–94.

30 Magyarország XVII. századi képe a francia népies grafikában. Folia Historica 4. 1976, 35–90.

31 Thesenblätter mit ungarischen Beziehungen. In: Acta Historiae Artium XXXIII. 1987–88, 257–289.

32 Kazinczy Ferenc a művészetben. Művészettörténeti Értesítő VI. 1957, 174–192; Művészettörténeti jegyzetek a Kazin-

czy levelezés 23. kötetéhez. Művészettörténeti Értesítő X. 1961, 30–31.

33 Iconographia Csokonaiana. Irodalomtörténeti Közlemények 1973, 707–715.1.

34 Die Ikonographie J. L. Pyrkers. Folia Historica 16. 1992, 59–95, valamint A Pyrker-ikonográfia képtípusai. In: Pyrker emlékkönyv. Eger 1987, 301–333.

35 Széchenyi ikonográfiája. In: Széchenyi és kora. Szerk. Éri István. Budapest 1991, 269–318; A Széchenyi ikonográfia képtípusai. In: Széchenyi. Magyar Nemzeti Múzeum konferenciafüzetek. I. Sopron 1991, 47–66.

36 Kossuth Lajos ikonográfiája. In: „Leborulok a nemzet nagysága előtt.” A Kossuth-hagyaték. Szerk. Körmöczy K. Budapest 1994, 191–455. Ikonográfiai katalógusnál nehéz teljességről beszélni akár arcképekről, akár vedutákról van szó. A tipológiai katalógus ideáját talán a Kossuth-ikonográfia közelíti meg legjobban.

37 Oláh Miklós legrégibb képmása. Járt-e Hans Sebald Lautensack Magyarországon? Magyar Könyvszemle 76. 1960, 435–438.

38 Das Dichterehepaar Batsányi-Baumberg in der österreichischen Kunst. In: Kunstjahrbuch der Stadt Linz. 1963, 46–55.

39 Ein unbekanntes Werk von Egidius Sadeler. Folia Archaeologica XXI. 1970, 169–176; Gabriel Bethlen und die Kunst. Acta Historiae Artium XXXV. 1990–1992, 53–62.

40 Friedrich John und die Schriftsteller der Aufklärung in Ungarn. Acta Historiae Artium IV. 1956, 147–159.

41 Ehrenreich Ádám forrásai. Művészettörténeti Értesítő VIII. 1959, 61–67.

42 Czetter Sámuel. Egy magyar rézmetsző a 18–19. század fordulóján. In: A Magyar Művészettörténeti Munkaközösség évkönyve 1952. Budapest 1953. 97–139.

43 Lackner Kristóf a rézmetsző. Soproni Szemle XXV. 1971, 194–207, 312–322.

44 A Magyar Történelmi Képcsarnok rézlemezgyűjteménye. Folia Archaeologica XI. 1959, 197–206. Cenner Gyulánéval együtt.

45 Wilhelm Egger. Ein Schweizer Maler in Ungarn am Anfang des XIX. Jahrhunderts. Zeitschrift für Schweizerische Archäologie und Kunstgeschichte 20. 1960, 44–46; Das Erbe Wilhelm Eggers. Festschrift für Schweizerische Archäologie und Kunstgeschichte 25. 1967, 73–77.

46 József Frigyes Wagner, pastelliste de Hongrie. Acta Historiae Artium XI. 1965, 303–320.

47 Johann Niedermann magyar vonatkozású arcképei. Folia Archaeologica IX. 1957, 237–241.

48 Ein unbekanntes Selbstporträt von Vincenz Georg Kininger in Budapest. Acta Historiae Artium V. 1958, 171–176.

49 Chodowiecki, Oeser und Kazinczy. Acta Historiae Artium XXVIII. 1982, 61–66.

50 Csatkai Endre: Kazinczy és a képzőművészetek. Budapest 1985. Rózsa György utószavával.

51 Művészet Magyarországon 1780–1830. Szerk. Szabolcsi Hedvig és Galavics Géza. Magyar Nemzeti Galéria. Budapest 1980, 172–194; Művészet Magyarországon 1830–1870. Szerk. Szabó Júlia és Széphelyi Frankl György. Magyar Nemzeti Galéria. Budapest 1981, passim.

52 Magyar történetábrázolás a 17. században. Budapest 1973

53 A Nádasdy Mausoleum. Kísérőszöveg az Akadémiai Kiadó reprint kiadásához. Budapest 1991

54 Schlachtenbilder aus der Zeit der Befreiungsfeldzüge. Budapest 1987

55 Rózsa Gy. – Spira Gy.: Negyvennyolc a kortársak szemével. Budapest 1973

HOFFMANN EDITH: RÉGI MAGYAR BIBLIOFILEK. HASONMÁS KIADÁS
ÉS ÚJABB ADATOK. SZERKESZTETTE WEHLI TÜNDE. BUDAPEST 1992

A könyv – legalább az alexandriai Könyvtár s az ottani filológusok munkássága óta – a kultúra, a szellemi élet része, néha színtere, önmagában is vizsgálatra készítő egész. Külső megjelenése elválaszthatatlan belső tartalmától. A kódexet csak miniatúráiban vizsgáló művészettörténet az ortodoxia körébe tartozik, ez – ahogy múlik az idő – egyre nyilvánvalóbb; az ortodoxia pedig – fakadjon bár mélységes hitből vagy csupán műveltségéből, esetleg a kettőből egyszerre – mindig hajlamos volt a könyvet veszélyes, gyúlékony anyagként kezelni, szellemi és materiális értelemben egyaránt. Bibliofilek, régiek és újak, óvakodjatok az ortodox művésztörténészekről! Hoffmann Edith nem tartozott közéjük. Félelmetes tárgyi tudása hallatlanul hajlékony szellemmel, nagy műveltséggel és – ami kodikológusok között végképp ritka – kitűnő íráskészséggel párosult.

Könyve, a *Régi magyar bibliofilek*, 1929-ben hagyta el a nyomdát, s már jó ideje az antikváriumok könyvritkaságai közé tartozik. Alacsony példányszámban jelent meg, exkluzív terjesztésre; azt a keveset is, ami készült belőle, megtizedelte az idő. Fontossága mindig nyilvánvaló volt; mégis csak a legnagyobb nehézségek (és nem kicsiny anyagi áldozat) árán lehetett egy-egy példányának birtokába jutni. Ennek a szűkös állapotnak most vége lett: a Művészettörténeti Kutató Intézet kiadta a becses kötet reprintjét, méghozzá az azóta eltelt évtizedek tudományos hozadékaival kiegészítve, Wehli Tünde szerkesztésében. Hadd jegyezzem meg mindjárt legelől, ünneprontásként és a magam vigasztalására, hogy az *editio princeps* sokkal, összehasonlíthatatlanul szebb könyv, és – mivel névmutatója a reprintből kimaradt – továbbra is mindig kézbeveendő lesz. Egyik könyv soha nem helyettesítheti a másikat.

Az eredeti és az új kiadás között a legnagyobb különbség – a méltatlan külsőn kívül – szemléletbeli. Hoffmann Edith nem írt összefoglalót, csupán harmincöt középkori könyvtulajdonos portréját rajzolta meg. Ahogyan ő maga fogalmazta, rövid előszavában: „Könyvem nem adja a magyar könyvgyűjtők teljes sorozatát. Csak olyanokra szorítkozom, kik nyilvános szereplésüknél fogva is nevezetes személyiségek, vagy pedig ha egyébként ismeretlenek, úgy fennmaradt könyvük, akár művészi, akár más szempontból fontos darab. Jelentéktelen személyiségek jelentéktelen könyveit nem tartottam szükségesnek tárgyalásomba bevonni...” Nem tárgyalta a középkori intézmények könyvtárait sem, s az egyes szakaszok kidolgozása más és más. Hoffmann Edith könyve töredékes, vitakozó, vibrálóan eleven mű ma is. Wehli Tünde kiegészítései ezzel szemben a teljes célozták meg. Lajstromba vétettek a „jelentéktelen személyiségek jelentéktelen könyvei” is, minél nagyobb számban; azok is, amelyeket Hoffmann Edith kirekesztett, s azok is, amelyeket nem volt módja kirekeszteni,

mert csak utóbb bukkantak fel a történelem süllyesztőjéből. A kiegészítések a középkori könyvkultúra egészét kívánják láttatni. Az elképzelést nagyon is helyénvalónak érzem; úgy gondolom, lehet a művészettörténet tárgya a művészet teljes hiánya is. Pontosabban látjuk a kiemelkedő művek jelentőségét, ha ismerjük azt a tengernyi, művészileg jelentéktelen munkát is, amelyek közül kiemelkednek. Más kérdés azonban, hogy e possessor-központú szemlélet nem visz-e ugyanúgy tévútra – csak másfélére –, mint a csak miniatúra-központú megközelítés? Nem egyként kirekesztő-e mindkettő? Kimaradhat-e a képből a Pray-kódex, nem lévén possessor? Kimaradhatnak-e Mátyás király művészeti kultúrájának elemzéséből az eredetileg IV. Vencel számára készült pazar kéziratok? Kimaradhat-e a 12. századi magyarországi művészet történetéből az Admonti Biblia (melyet épp Wehli Tünde dolgozott fel példaszerűen), amelynek sem név szerint ismert possessorja nincs, sem a festése nem készült Magyarországon, ám száz éven át a csatári kolostorban őrizték? Ezek a kérdések pusztán teoretikusak. Hoffmann Edith könyvében is, a mostani kiegészítésekben is csupán a IV. Vencel számára készült kéziratok szerepelnek.

Az új kiadás terjedelme csaknem kétszerese a (jóval nagyobb betűvel szedett) eredetiének. Az első rész tartalmazza a fakszimilét (sajnos a címertáblák és a mutatók nélkül), az eredeti lapszámozást meghagyva, azután következnek (a lapszámozást folytatva) a kiegészítések, legvégül az eredeti kiadás képtábláinak újranyomása s három újabb képtábla. A jó tájékozódást kettős tartalom-jegyzék teszi lehetővé: szerepel az összes kiemelt bibliofil (zárójelben azok, akik csak a kiegészítésekben szerepelnek), mellettük két lapszám: az eredeti műé s a kiegészítésé. A névmutató hiányát említettem: ez a kötet legnagyobb fogyatékosága. Több száz könyvgyűjtőt és könyvtulajdonost, könyvtárat tartalmaz ez a hatalmas adattár, mutató nélkül még a szakember is nehezen igazodik el benne, más olvasóra pedig – folyamatos olvasásra – ez a munka nem számíthat. A kiegészítések az eredeti rendjét követik, vagyis időrendben, királyok szerint csoportosítva sorakoztatják föl az anyagot. Az ismertetés során én is ezt követem, de csak nagy vonalakban. Néhány részt mutatok be csupán alaposabban, itt-ott kiegészítéseket, illetve korrekciókat fűzve a szöveghez. Szempontjaim – hasonló tárgyu gyűjtésem szempontjai – olykor mások, ebből a másféleségből adódik ez a rövid *enkómion* s még rövidebb *addenda et corrigenda*.

Az Árpád-házi királyok korából (ez egyáltalán nem szerepelt Hoffmann Edith könyvében) a possessor-kutatók alig néhány kódexet foghatnak gyanúba (213–216. lap). A wolfenbütteli Zsoltároskönyvről (amelyet Árpád-házi Szent Margit személyéhez kapcsolnak) s Perugiai Bernát máig Esztergomban őrzött kódexének díszítmé-

erit: ab administratione remouetur. i. de her. excoicamus in fi.
b. ¶ Ad hoc. ad omnes predictas personas pena illa extenditur: etiam si bu
uimodi personarum curam animarum non habeat: quia idem iudicium est
de personalibus curam animarum non habentibus: sicut de beneficio cu
ram animarum habentibus annexam ē de dec. dudum: et q. biter curam
aiarum tenetur: p. q. qui
ad curā aiarum dicitur: r. 3
p. mo. p. mo. ad ordinē
sacerdoti: alias sit ea ipso
iure priuatus ē de preb.
exipande. s. q. uero: et i.
p. p. persona defuncte nū
si in duobus casibus: ut ibi
dicitur: et idem iudicium ē
personalibus: et de habet
bus curam animarum est
habendum: ut in predicta
dicte. dudum: et de p. b.
de multa. mo. enim rō ē
de habentibus curam aia
rum q. de p. sonibus nō
habetibus curam animarū.
Credo q. nullus arduo
nos decanus plebanus p.
posuit cantor: et nulli qui
habent personarum et qui
habent curam animarum:
possunt audire leges p. b. y
ficam propter penam istius
constitutionis nulla fca di
stinctione: ex quo tales sūt
nisi aliam interpretationem
super hoc audierim: q. pa
pa nullam addidit inter
pretationē: ergo nec nos ad
hibere debemus. ii. q. v. cō
sultu: et de trāla. ut cō
posala. sufficit enim q. ta
scriptum est: ut. vi. q. ii. scri
ptum est in lege. i. ff. q. i. et
a quibus ma. h. l. p. p. c. r.

presbyteros: nisi ab his infra spati
um prescriptum defuerint hoc ex
tendi uolumus et mandamus et ap
pellatione postposita firmiter obler
uari.



Liber quartus. De sponsalibus
et matrimonio.
Et concilio tribuenti.



libidem ununtur legibus saxonice et

d. ¶ Dimissio. q. d. facere si debuit ante sua ut. r. r. q. ii. scilicet et
xxx. q. ii. m. l. q. ii. si ipse dimisit m. l. h. i. de duobus. p. p. o.
e. ¶ Euangelice legio. q. d. si nullus dimittat uxorem suam excepta cā
fornicationis. r. r. q. i. d. r. d. i. s. i. e. c. r. p. e.
f. ¶ Reterca. sine cōditione. p. hoc r. q. solui non possit: que
sine cōditione pro
mutui sine p. d. i. o. e.
solui. r. r. q. i. u. l.
c. ult. r. r. q. i. u. l.
iter ceta.

g. ¶ Inducendi. et cō
p. l. e. n. d. i. s. i. u. r. a. l.
f. e. n. t. i. e. c. r. l. i. p. p. t.
p. i. c. u. l. u. r. a. m. a. r. a. r.
s. i. e. r. e. q. u. i. s. i. t. s. i. d.
l. u. d. s. o. l. u. i. t. i. b. i. s. 3
u. i. d. e. i. e. c. c.

h. ¶ Holuerit. i. ab
soluere reheruit.
i. ¶ Deter. i. adul
terii cū s. c. i. d. i. q.
cā forte interficeret.
k. ¶ Q. d. i. o. q. d. q. d.
nō diligit: facile cō
tēnt. r. r. q. ii. p. i. s.
d. e. c. i. a. r. o. r. r. r. q. i.
u. l. b.

l. ¶ Societas. i. p.
socio. i. r. e. p. s. u. l. t.
l. a. c. i. o. e. s. d. i. t. a. m.
m. ¶ Interposio. si
d. e. s. i. n. e. p. u. r. a. t. i. o.
e. r. q. u. o. l. i. t. s. i. d.
f. i. d. u. c. i. t. p. u. e. n. i. t. r. r.
i. q. v. i. u. r. a. m. e. n. t.
n. ¶ Tolerari. hoc
i. d. i. c. i. t. q. e. r. q. u. o.
n. e. s. t. p. e. c. c. i. a. d. m.
i. u. i. s. i. s. t. a. u. l. o. n.
t. a. t. e. a. c. c. e. d. e. n. t. e. p. r. i.
t. e. i. u. i. c. i. s. a. b. s. o. l. u. e. r. e.
u. t. r. i. q. o. i. o. r. e. s. p.

qualcūq. cō nasci t. e. i. d. e. u. r. i. o. s. i. o. r. e. s. t. f. d. e. u. r. i. u. b. i. l. t. a. z.
nāle: q. in tali casu fide p. s. i. t. a. i. u. r. a. m. e. n. t. o. s. u. b. i. e. l. l. i. g. e. d. a. c. c. o. d. i. o.
f. i. i. e. a. d. e. u. l. o. i. t. a. t. e. p. m. i. s. e. r. i. t. a. r. s. i. d. i. u. i. u. r. a. q. u. a. d. m. o. d. u. m. r. r. q. i.
i. n. e. g. o. a. r. b. i. t. r. e. h. o. c. f. u. i. t. o. p. t. i. d. i. c. i. o. n. e. q. b. o. c. d. e. c. r. e. p. i. e. b. a. t. u. o. c. o. e.
l. a. d. i. c. e. b. a. t. e. b. i. q. l. o. q. u. e. r. e. p. a. t. i. a. p. m. i. s. i. s. e. u. t. i. q. d. e. l. u. o. c. u. e.
n. i. s. o. q. d. e. m. u. b. i. v. i. t. l. o. q. u. i. t. d. i. s. p. e. s. a. n. t. e. r. b. o. c. a. p. t. e. i. d. i. c. i. t. i. t. a. v. e. r. b. a.
b. o. c. p. o. s. s. i. t. i. p. a. t. i. o. n. i. a. t. o. l. e. r. a. n. t. e. d. e. t. e. r. i. n. d. e. p. i. n. g. a. t. n. ā. m. i. l. i. a. p. a. t. i.
e. n. i. a. t. o. l. e. r. a. n. t. e. s. i. d. e. p. b. e. c. i. i. d. u. d. i. a. l. o. d. i. u. r. e. m. e. r. o. d. e. b. e. t. cōp. e. l. l. i.
u. t. f. i. d. e. s. i. u. e. i. u. r. a. m. e. n. t. u. m. f. u. a. r. e. t. d. e. b. o. d. i. e. c. r. l. i. a. i. b.

o. ¶ Tolerari. dubia. Sic ergo p. q. i. d. u. b. i. s. s. e. p. c. e. r. t. i. u. s. ē. t. e. n. d. i. d. i.
d. e. p. e. d. i. v. i. c. a. s. i. n. e. m. f. i. u. b. i. d. e. t. e. n. e. r. t. u. s. ē. d. i. m. i. t. t. e. r. e. i. c. e. r. t. u. m.
t. i. d. e. b. o. m. i. a. d. a. n. d. i. c. i. a. m. r. i. i. i. d. i. f. i. c. i. t. u. r. i. n. r. e. d. u. b. i. a. c. e. r. t. a. i. p. o. t.
f. e. r. r. i. f. i. n. i. a. r. i. q. i. i. g. r. a. u. e. r. r. e. x. i. i. d. i. b. a. b. u. i. s. e. r. r. q. i. u. l. t. i. n.
i. n. f. i. d. e. r. e. d. i. s. i. l. l. u. d. q. u. e. s. t. i. o. n. e. i. n. f. i. d. e. s. e. c. s. c. u. r. a. r. e. q. u. i. t. i. n. o. b.
s. e. c. u. r. a. f. u. i. t. i. u. r. a. p. a. r. t. i. u. m. c. e. r. t. a. f. e. r. r. a. f. i. n. i. a. d. e. f. i. d. e. i. s. t. r. u. i. n. f. d. i. c. t. o. r. i. s.
f. i. s. i. n. o. i. d. u. b. i. a. r. e. s. i. b. i. q. a. c. t. o. n. o. p. b. a. u. i. t. d. a. r. e. t. i. t. a. p. o. s. s. e. f. o. r.
i. n. d. i. c. a. r. i. d. s. S. e. d. q. u. a. r. e. d. i. c. i. t. i. b. i. s. q. d. u. b. i. a. f. u. i. t. q. i. n. e. r. t. o. t. i. c. s. e. p.
t. e. n. i. u. m. d. a. c. t. a. f. u. i. t. q. i. p. e. r. t. e. a. n. n. o. s. nō p. l. e. n. t. i. s. t. a. n. t. e. r. e. c. e. s. s. i. t. r. e. s. nō ē.
d. u. b. i. a. f. e. d. c. e. r. t. a. q. i. nō p. e. c. c. i. m. i. n. o. n. i. u. s. cū p. l. a. n. g. u. i. n. e. t. ē. cū m. a. t. r. e.
f. i. n. p. r. i. l. f. a. s. a. c. c. e. s. s. u. f. i. p. v. i. a. n. u. m. p. l. e. n. t. i. s. i. p. o. s. a. l. a. t. e. n. u. e. r. i. t. i. t. a.
n. o. e. r. t. r. e. s. d. u. b. i. a. i. e. s. p. o. n. s. a. m. t. i. a. p. r. i. c. o. n. n. e. b. a. t. u. r. s. i. i. u. r. o.
S. o. f. i. c. i. n. t. e. l. l. i. g. e. p. u. e. l. l. a. i. s. t. a. p. v. i. a. n. n. o. s. nō p. l. e. n. t. i. s. u. e. l. nō cōs. t. a.
b. a. t. d. e. p. l. e. n. t. i. s. q. i. s. t. a. t. i. r. e. c. e. s. s. i. t. a. b. e. o. l. m. o. t. a. e. s. t. v. e. r. i. t. i. s. q. i. t. e. n. a. u. i. f. o. r.
f. i. t. a. n. t. q. p. l. e. n. t. i. s. nō p. o. t. u. i. t. p. l. u. m. q. e. r. a. t. d. o. l. i. c. a. p. a. z. s. i. n. e. q. m. a. l. i. c. i. a.
s. u. p. p. l. e. b. a. t. e. a. t. e. q. u. o. a. d. s. p. o. s. a. l. a. s. i. e. s. u. p. p. l. e. t. m. a. l. i. c. i. a. q. u. o. a. d. m. i. n. i. o.
n. i. u. m. i. n. p. r. i. d. i. l. l. i. o. r. c. u. l. t. v. i. p. p. t. b. o. c. d. u. b. i. u. i. q. b. o. c. p. l. e. n. t. nō
p. l. a. b. a. t. u. r. ē. p. p. t. b. o. n. e. f. i. c. i. t. e. c. c. l. e. s. i. p. o. t. b. i. e. p. l. o. b. i. n. i. i. l. l. i. c. p. r. a. r.
a. l. l. o. i. n. v. i. q. p. o. s. s. i. t. f. l. a. r. e. i. l. l. a. f. i. a. d. i. c. e. r. e. n. t. q. p. v. i. a. n. n. o. s. c. o. n. s. e. n. s. i. t.
d. i. r. i. t. l. q. u. i. a. f. i. c. nō ē. r. e. s. d. u. b. i. a.
p. Cōnari. i. s. p. o. n. s. i. a.

i. ¶ Ab his. i. legibus p. b. y
ficam de quibus premissum est a. b.
k. ¶ Spatium prescriptum. duo. m. e. n. s. u. m. cōsumendo: tam a t. p. e. publica
tionis huius constitutionis: q. ante publicacionem nemo tenetur ē de p. s. i. t.
c. ii. c. r. q. u. o. e. n. i. m. cōs. t. i. t. u. t. i. o. n. e. p. u. b. l. i. c. e. p. m. u. l. g. a. t. a. e. s. t. e. p. u. b. l. i. c. a. t. a. q. u. i. b. e. t.
n. e. t. u. r. a. d. e. i. a. s. o. b. s. e. r. u. a. n. t. a. m. p. d. u. o. s. m. e. n. s. u. m. i. n. a. u. t. u. t. f. a. c. n. o. p. s. i. c. i. r. c. a. p. r. i. n.
c. o. l. l. v. x. v. i. d. i. q. u. o. d. d. i. c. i. o. n. ē. d. e. p. o. s. t. u. l. c. i. f. e. d. a. n. t. e. n. o. n. a. r. x. x. i. q. i. u. i. d. i. r. i. t.
f. a. r. a. l. e. x. x. i. d. i. p. p. o. s. u. i. t. f. e. d. c. u. m. i. t. a. c. o. n. s. t. i. t. u. t. i. o. n. e. f. i. t. t. a. m. d. i. u. p. u. b. l. i. c. a. t. a. n. i. l. l. u. s.
h. a. b. e. t. e. x. c. u. s. a. t. i. o. n. e. m. S. e. d. n. u. n. q. u. i. d. q. u. i. p. r. i. t. a. l. e. s. a. b. s. o. l. u. e. r. e. t. r. e. d. o. q. f. i. c. i. t.
c. o. n. d. i. c. i. o. n. e. b. u. i. u. s. c. o. n. s. t. i. t. u. t. i. o. n. i. s. n. o. n. r. e. m. a. i. t. s. i. b. i. a. b. s. o. l. u. t. i. o. n. e. m. f. i. d. e. s. e. n. t. c. x. c.
p. a. p. e. r. j. d. e. f. a. l. l. d. u. r. a. t. ē. d. e. p. b. e. n. d. e. m. u. l. t. a. i. n. f. i.

l. ¶ Extendi. i. premiffas penas de quibus superius facta est mentio. l. q. s. i. n. t.
excoicari: et in nulla causa patrocinium prestantes audiantur: et ita uidetur:
q. i. s. t. i. p. e. m. p. m. o. n. i. o. n. i. s. a. m. i. t. t. u. n. t. : n. u. l. i. c. u. m. e. i. s. p. e. r. f. e. d. e. m. a. p. o. s. t. o. l. i. c. a. m. f. u. e. r. i. t.
d. i. s. p. e. n. s. a. t. u. m. s. i. c. u. t. d. i. c. i. t. u. r. d. e. m. o. n. a. d. i. o. b. i. s. q. u. i. a. b. o. c. p. r. o. n. o. m. e. n. b. o. c. o. f. f. e. d. i.
o. m. n. e. s. p. e. n. a. s. s. u. p. r. a. d. i. c. a. t. a. S. e. d. b. o. c. nō c. r. e. d. o. q. i. s. t. i. p. p. t. e. r. b. o. c. s. i. n. e. d. i. s. p. e.
s. a. t. i. o. n. e. d. o. m. i. n. i. p. a. p. e. p. m. o. u. e. r. i. n. o. n. p. o. s. s. i. n. t. e. r. q. d. i. c. i. t. b. o. c. e. x. t. e. n. d. i. t. e. r. e. s. p. i. c.
t. i. u. q. d. d. i. r. i. t. ē. e. x. c. o. i. c. a. t. i. t. q. i. n. u. l. l. a. c. a. u. s. a. e. o. r. u. m. p. a. t. r. o. n. i. u. m. a. d. m. i. t. t. a. t. u. r. :
q. i. s. i. b. o. u. l. u. i. s. s. e. t. b. o. c. d. i. u. l. l. e. t. d. i. s. i. t. q. d. d. i. c. i. t. d. e. i. l. l. o. a. r. d. e. t. r. a. l. l. a. i. n. t. e. r.
c. o. s. p. o. s. a. l. a. d. e. d. e. c. i. a. d. a. n. d. i. c. i. a. m. e. t. p. e. n. e. n. o. n. s. u. n. t. a. m. p. l. i. a. n. d. e. s. i. u. e. o. d. i. a. t.
f. e. d. p. o. t. i. u. s. r. e. s. t. r. i. n. g. e. n. d. e. d. e. p. e. d. i. i. p. e. n. e. f. f. d. e. l. i. t. p. o. s. t. u. l. c. u. m. q. d. a. m. f. f. d. e.
b. e. r. e. i. n. f. i. l. l. i. s. q. u. i. t. a. l. l. a. c. l. a. u. s. u. l. a. n. i. s. f. o. r. e. e. r. m. i. s. e. r. i. c. o. r. d. i. a. t. e. r. e. s. p. i. c. i. t. t. a. t. u. m.
p. e. c. c. a. t. i. a. : nō s. u. b. j. o. q. u. e. n. t. a. a. r. d. e. a. p. i. n. q. u. i. s. t. i. o. n. e. m. t. i. n. t. i. u. s. o. f. d. i. c. e. r. e. q. i.
c. u. r. a. t. d. e. o. s. p. e. n. a. s. p. e. d. i. c. t. a. s. c. u. m. i. s. t. a. b. o. c. e. x. p. r. e. s. s. e. d. i. c. a. t. d. i. c. i. t. b. o. c. e. x. t. e. n. d. i. t.
e. c. c. l. a. : s. i. d. u. m. d. i. c. i. t. p. r. e. d. i. c. i. o. n. e. p. e. n. i. s. o. b. n. o. r. i. t. b.

d. ¶ Legibus. i. consuetudinibus.
e. ¶ Frāco. q. u. i. p. u. t. a. b. a. t. e. d. e. l. l. a. m. i. n. i. o. i. u. a. r. r. x. x. q. v. a. l. t. i. e. r. u. b. i. v. i. q. m. i. a.
m. o. m. i. s. o. m. i. s. s. u. s. s. o. l. e. n. t. a. n. t. b. nō u. a. l. e. a. t. s. e. d. nō ē. v. e. r. q. i. l. l. a. q. d. i. c. i. t. u. r. l. e. a. l. i. s.
p. o. t. ē. a. d. s. o. l. e. n. i. t. a. t. e. r. e. f. e. r. u. n. t. u. r. q. i. n. s. e. r. u. a. n. d. e. s. u. n. t. : s. e. d. q. u. i. s. nō s. e. r. u. i. t. u. r.
t. e. n. e. t. m. a. r. i. t. i. m. o. n. i. u. m. : q. a. s. o. l. u. s. p. l. e. s. u. s. f. a. c. i. m. i. n. o. n. i. u. m. x. x. v. i. q. i. i. s. u. f. f. i. c. i. a. t.

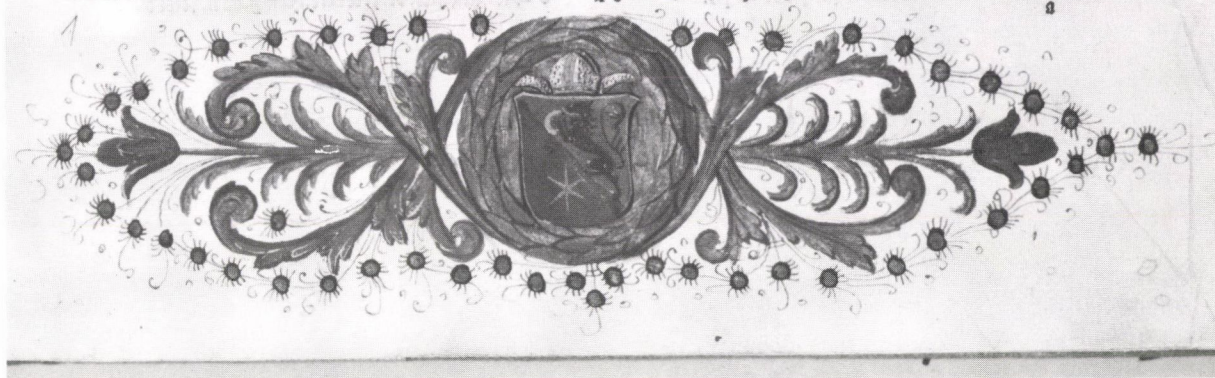
¶ Dimissio. q. d. facere si debuit ante sua ut. r. r. q. ii. scilicet et
xxx. q. ii. m. l. q. ii. si ipse dimisit m. l. h. i. de duobus. p. p. o.
e. ¶ Euangelice legio. q. d. si nullus dimittat uxorem suam excepta cā
fornicationis. r. r. q. i. d. r. d. i. s. i. e. c. r. p. e.
f. ¶ Reterca. sine cōditione. p. hoc r. q. solui non possit: que
sine cōditione pro
mutui sine p. d. i. o. e.
solui. r. r. q. i. u. l.
c. ult. r. r. q. i. u. l.
iter ceta.
g. ¶ Inducendi. et cō
p. l. e. n. d. i. s. i. u. r. a. l.
f. e. n. t. i. e. c. r. l. i. p. p. t.
p. i. c. u. l. u. r. a. m. a. r. a. r.
s. i. e. r. e. q. u. i. s. i. t. s. i. d.
l. u. d. s. o. l. u. i. t. i. b. i. s. 3
u. i. d. e. i. e. c. c.
h. ¶ Holuerit. i. ab
soluere reheruit.
i. ¶ Deter. i. adul
terii cū s. c. i. d. i. q.
cā forte interficeret.
k. ¶ Q. d. i. o. q. d. q. d.
nō diligit: facile cō
tēnt. r. r. q. ii. p. i. s.
d. e. c. i. a. r. o. r. r. r. q. i.
u. l. b.
l. ¶ Societas. i. p.
socio. i. r. e. p. s. u. l. t.
l. a. c. i. o. e. s. d. i. t. a. m.
m. ¶ Interposio. si
d. e. s. i. n. e. p. u. r. a. t. i. o.
e. r. q. u. o. l. i. t. s. i. d.
f. i. d. u. c. i. t. p. u. e. n. i. t. r. r.
i. q. v. i. u. r. a. m. e. n. t.
n. ¶ Tolerari. hoc
i. d. i. c. i. t. q. e. r. q. u. o.
n. e. s. t. p. e. c. c. i. a. d. m.
i. u. i. s. i. s. t. a. u. l. o. n.
t. a. t. e. a. c. c. e. d. e. n. t. e. p. r. i.
t. e. i. u. i. c. i. s. a. b. s. o. l. u. e. r. e.
u. t. r. i. q. o. i. o. r. e. s. p.
qualcūq. cō nasci t. e. i. d. e. u. r. i. o. s. i. o. r. e. s. t. f. d. e. u. r. i. u. b. i. l. t. a. z.
nāle: q. in tali casu fide p. s. i. t. a. i. u. r. a. m. e. n. t. o. s. u. b. i. e. l. l. i. g. e. d. a. c. c. o. d. i. o.
f. i. i. e. a. d. e. u. l. o. i. t. a. t. e. p. m. i. s. e. r. i. t. a. r. s. i. d. i. u. i. u. r. a. q. u. a. d. m. o. d. u. m. r. r. q. i.
i. n. e. g. o. a. r. b. i. t. r. e. h. o. c. f. u. i. t. o. p. t. i. d. i. c. i. o. n. e. q. b. o. c. d. e. c. r. e. p. i. e. b. a. t. u. o. c. o. e.
l. a. d. i. c. e. b. a. t. e. b. i. q. l. o. q. u. e. r. e. p. a. t. i. a. p. m. i. s. i. s. e. u. t. i. q. d. e. l. u. o. c. u. e.
n. i. s. o. q. d. e. m. u. b. i. v. i. t. l. o. q. u. i. t. d. i. s. p. e. s. a. n. t. e. r. b. o. c. a. p. t. e. i. d. i. c. i. t. i. t. a. v. e. r. b. a.
b. o. c. p. o. s. s. i. t. i. p. a. t. i. o. n. i. a. t. o. l. e. r. a. n. t. e. d. e. t. e. r. i. n. d. e. p. i. n. g. a. t. n. ā. m. i. l. i. a. p. a. t. i.
e. n. i. a. t. o. l. e. r. a. n. t. e. s. i. d. e. p. b. e. c. i. i. d. u. d. i. a. l. o. d. i. u. r. e. m. e. r. o. d. e. b. e. t. cōp. e. l. l. i.
u. t. f. i. d. e. s. i. u. e. i. u. r. a. m. e. n. t. u. m. f. u. a. r. e. t. d. e. b. o. d. i. e. c. r. l. i. a. i. b.
o. ¶ Tolerari. dubia. Sic ergo p. q. i. d. u. b. i. s. s. e. p. c. e. r. t. i. u. s. ē. t. e. n. d. i. d. i.
d. e. p. e. d. i. v. i. c. a. s. i. n. e. m. f. i. u. b. i. d. e. t. e. n. e. r. t. u. s. ē. d. i. m. i. t. t. e. r. e. i. c. e. r. t. u. m.
t. i. d. e. b. o. m. i. a. d. a. n. d. i. c. i. a. m. r. i. i. i. d. i. f. i. c. i. t. u. r. i. n. r. e. d. u. b. i. a. c. e. r. t. a. i. p. o. t.
f. e. r. r. i. f. i. n. i. a. r. i. q. i. i. g. r. a. u. e. r. r. e. x. i. i. d. i. b. a. b. u. i. s. e. r. r. q. i. u. l. t. i. n.
i. n. f. i. d. e. r. e. d. i. s. i. l. l. u. d. q. u. e. s. t. i. o. n. e. i. n. f. i. d. e. s. e. c. s. c. u. r. a. r. e. q. u. i. t. i. n. o. b.
s. e. c. u. r. a. f. u. i. t. i. u. r. a. p. a. r. t. i. u. m. c. e. r. t. a. f. e. r. r. a. f. i. n. i. a. d. e. f. i. d. e. i. s. t. r. u. i. n. f. d. i. c. t. o. r. i. s.
f. i. s. i. n. o. i. d. u. b. i. a. r. e. s. i. b. i. q. a. c. t. o. n. o. p. b. a. u. i. t. d. a. r. e. t. i. t. a. p. o. s. s. e. f. o. r.
i. n. d. i. c. a. r. i. d. s. S. e. d. q. u. a. r. e. d. i. c. i. t. i. b. i. s. q. d. u. b. i. a. f. u. i. t. q. i. n. e. r. t. o. t. i. c. s. e. p.
t. e. n. i. u. m. d. a. c. t. a. f. u. i. t. q. i. p. e. r. t. e. a. n. n. o. s. nō p. l. e. n. t. i. s. t. a. n. t. e. r. e. c. e. s. s. i. t. r. e. s. nō ē.
d. u. b. i. a. f. e. d. c. e. r. t. a. q. i. nō p. e. c. c. i. m. i. n. o. n. i. u. s. cū p. l. a. n. g. u. i. n. e. t. ē. cū m. a. t. r. e.
f. i. n. p. r. i. l. f. a. s. a. c. c. e. s. s. u. f. i. p. v. i. a. n. u. m. p. l. e. n. t. i. s. i. p. o. s. a. l. a. t. e. n. u. e. r. i. t. i. t. a.
n. o. e. r. t. r. e. s. d. u. b. i. a. i. e. s. p. o. n. s. a. m. t. i. a. p. r. i. c. o. n. n. e. b. a. t. u. r. s. i. i. u. r. o.
S. o. f. i. c. i. n. t. e. l. l. i. g. e. p. u. e. l. l. a. i. s. t. a. p. v. i. a. n. n. o. s. nō p. l. e. n. t. i. s. u. e. l. nō cōs. t. a.
b. a. t. d. e. p. l. e. n. t. i. s. q. i. s. t. a. t. i. r. e. c. e. s. s. i. t. a. b. e. o. l. m. o. t. a. e. s. t. v. e. r. i. t. i. s. q. i. t. e. n. a. u. i. f. o. r.
f. i. t. a. n. t. q. p. l. e. n. t. i. s. nō p. o. t. u. i. t. p. l. u. m. q. e. r. a. t. d. o. l. i. c. a. p. a. z. s. i. n. e. q. m. a. l. i. c. i. a.
s. u. p. p. l. e. b. a. t. e. a. t. e. q. u. o. a. d. s. p. o. s. a. l. a. s. i. e. s. u. p. p. l. e. t. m. a. l. i. c. i. a. q. u. o. a. d. m. i. n. i. o.
n. i. u. m. i. n. p. r. i. d. i. l. l. i. o. r. c. u. l. t. v. i. p. p. t. b. o. c. d. u. b. i. u. i. q. b. o. c. p. l. e. n. t. nō
p. l. a. b. a. t. u. r. ē. p. p. t. b. o. n. e. f. i. c. i. t. e. c. c. l. e. s. i. p. o. t. b. i. e. p. l. o. b. i. n. i. i. l. l. i. c. p. r. a. r.
a. l. l. o. i. n. v. i. q. p. o. s. s. i. t. f. l. a. r. e. i. l. l. a. f. i. a. d. i. c. e. r. e. n. t. q. p. v. i. a. n. n. o. s. c. o. n. s. e. n. s. i. t.
d. i. r. i. t. l. q. u. i. a. f. i. c. nō ē. r. e. s. d. u. b. i. a.
p. Cōnari. i. s. p. o. n. s. i. a.

questum: in principio huius libri: licet non idem sit auctor: que-
rere permittit. ut sic breuitatis causa ad ea sufficiat remissio que in
principio Reg. compilationis per Ber. notata fuerunt. Et igitur antiq[ue]
fit rethoricoz alitricio: an salutatio sit pars epistole: id eoz dispu-
tationi et solutiōi relinquens hoc phemū in quatuor diuisio ptes.
In quaz prima salutatio ponitur vsq[ue] ibi: sacrosancte. In secūda
exordium: vsq[ue] ibi: faue. In tertia narratio: vsq[ue] ibi: vniuersitati.
In quarta conclusio: vsq[ue] i. fi. Primo igit[ur] dñs Bonifacius retores
et scholares morantes bonoñ. salutet et iudicet. Secūdo exordio
dicit q[uod] mēdit sollicitē circa cōmoda subditoz et volūtate laborat
et interdum totis noctibus vigilar[et] annua iura declarando: et noua

pur. ca. quonens.

et Seruus seruoꝝ dei. non simpliciter se dicit seruū: s[ed] seruū seruoꝝ
dei: quasi de his que sunt foris nihil ad eum. ij. q. j. multa. vel q[ui] bus
non seruit q[uia] deo non seruiūt: s[ed] illos iudicat. his autem qui seruiūt
seruit: vt. j. de offi. lega. officij. vel di: seruoꝝ dei. sc[ilicet] apostoloꝝ petri et
pauli: quoz vices gerendo seruire ipsis dicūt. vel ex nimia humilitate
hoc dicit fin quā negat se vniuersalem papā. cap. di. ecce. et submittit
se iudicio seculari. ij. q. vij. nos si. et volūtate purgato. ij. q. v. man-
datis. vel dic vt no. in phemio greg.

et filijs. quos papa vocet filios: et quos fratres. dic vt s. de cri. fal.
q[uod] gram. Et licet aliquis episcopus esset in studio bonoñ. scholasticus vt

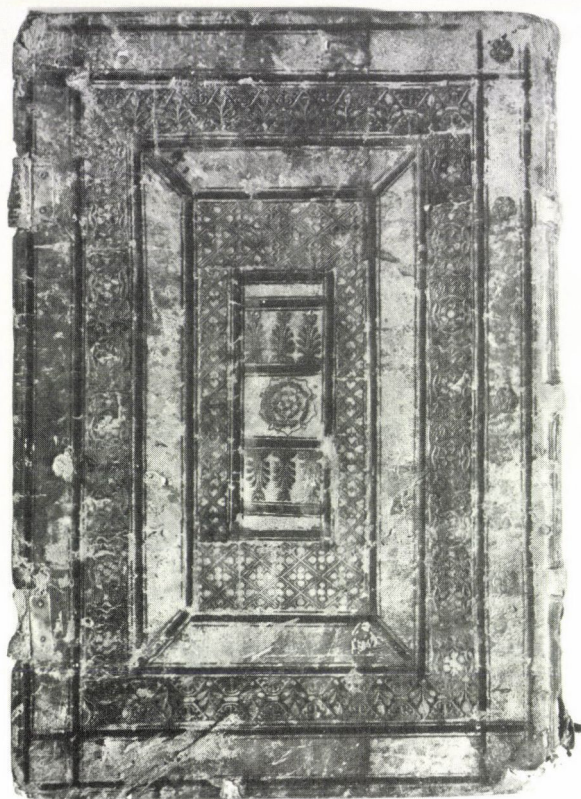


2. Nagylucsei Orbán egri püspök címere Decretálisában. (Bonifacius VIII. papa: Liber sextus Decretalium. Nürnberg, Koberger, 1482.)
Pozsony, Univerzitná Knížnica, Inc. 289.

nyeiről épp Wehli Tünde írt a közelmúltban alapos mű-
vészettörténeti elemzéseket. Az Anjou-kor (216–226. lap)
bővebben képviselt; ennek az időszaknak a miniatúra-
festészetével is – köztük legjelentősebb emlékeivel: a
Magyar Anjou Legendáriummal, Nekcsei Demeter Bib-
liájával, a Képes Krónikával – a kiegészítések szerzője
foglalkozott sokat és részletesen újabb tanulmányaiban.
Körmendy Kinga közbevetőleg közölt írása (Megjegyzé-
sek Uzsai János kódexéhez: 221–222. lap) évtizedes –
még az 1985. évi kódex-kiállítás katalógusában is megie-
lenő – legendát oszlat el, amikor az ÖNB Cod. Lat. 2042.
jelzetű kódexéről kimutatja, hogy azt valószínűleg a
királyi kápolnában használták, s nem lehet Uzsai János
személyéhez kötni. Lenyűgöző az az akribia, ami végül
egy hús-vér possessor kizárásához vezetett.

Míg a 14. századi könyvfestészet meglévő, bár gyér
számú emlékeinek többsége jelentős műalkotás, a 15.
századból egyre nagyobb mennyiségben ránk maradt
könyvanyagban az igényes miniatúrádísszel ékesített
kódexek aránya vérszenes lecsökken. Hogy milyen jelle-
gű anyaggal kell itt megbirkózni a kutatónak, s hogyan,
arra hadd idézzek részletesen is egyetlen rövid példát: a
szepességi klerikusok könyveit, amelyek nagyobbik ré-
szét ma a gyulafehérvári Batthyaneumban őrzik. *Geor-
gius* leibici plébános könyve (Gyulafehérvár, Batthyane-
um, R. I. 72. = I₅ III. 2.: Varjú 1899, 62. sz.; Szentiványi
1958, 232. sz.; Sopko 1982, 376. sz.; BH 1669. sz.) bejegy-
zése szerint 1405-ben a 24 királyi város plébánosainak
könyvtárát *cum aliis pluribus* alapította meg. (Ezekről
semmit sem tudunk.) *Petrus de Opel* (Opul) krakkói majd
lőcsei klerikusnak három könyvét is őrizi ma a Batthya-
neum (R. I. 66. = G₅ IV. 1.: Varjú 1899, 80. sz.; Szentivá-
nyi 1958, 66. sz.; Sopko 1982, 312. sz.; továbbá R. II. 101.
= H₅ IV. 10.: Varjú 1899, 64. sz.; Szentiványi 1958, 260.
sz.; Sopko 1982, 391. sz.; valamint R. II. 103. = G₅ IV. 10.:
Varjú 1899, 141. sz.; Szentiványi 1958, 262. sz.; Sopko
1982, 393. sz.; a BH csak az utóbbit regisztrálja az 1681.

számon.). Meg kell jegyeznem még, hogy Varjú Elemér
szerint Opuli Péter 1470 körül halhatott meg, a J. Sopko
által közölt bejegyzések szerint viszont 1369-ben, illetve
1371-ben másolta a kódexeket. *Augustinus* ménhárdi
plébános könyvét *Nicolaus de Czipser*nek hagyta, aki a
bejegyzés szerint a Boldogságos Szűz templomának volt
az altarisztája, s 1439-ben hunyt el. A kódex a lőcsei Szent
György-kápolna könyvei közé került (Gyulafehérvár,
Batthyaneum, R. I. 160. = I₅ IV. 11.: Varjú 1899, 131. sz.;
Szentiványi 1958, 160. sz.; Sopko 1982, 339. sz.; BH 1643.
sz.; J. Sopko egyébként *Nicolaus Czipser*t a krakkói Má-
ria-templom altarisztájának tartja.). *Valentinus Bleisz*, a
lőcsei Szent Lélek ispotály altarisztájának *Legenda Au-
rea*-kötetét szintén a Batthyaneumban őrzik (R. I. 76. = F₅
III. 12.: Varjú 1899, 136. sz.; Szentiványi 1958, 76. sz.;
Sopko 1982, 322. sz.; BH 1625. sz.). *Thomas baccalaureus in
decretis* 1440-ben az iglói Mária-templomra hagyott egy
kódexet (R. II. 64. = H₅ III. 4.: Varjú 1899, 110. sz.;
Szentiványi 1958, 224. sz.; Sopko 1982, 368. sz.; BH 1665.
sz.), a szépesőfalui Mária-templomra pedig kettőt (R. II.
80. = G₅ IV. 6.: Varjú 1899, 60. sz.; Szentiványi 1958, 240.
sz.; Sopko 1982, 382. sz.; BH 1671. sz.; valamint R. II. 85.
= F₅ IV. 4., Varjú 1899, 38. sz.; Szentiványi 1958, 245. sz.;
Sopko 1982, 386. sz.; BH 1675. sz.). Az irodalom nem
tartja azonosnak ezt a *Thomast Thomas de Weydenaw*val,
aki szintén *baccalaureus in decretis* volt, s szintén épp
1440-ben hagyományozott egy könyvet (a lőcsei Szent
Jakab-templomnak, melynek *predicatora* volt), s aki
ugyanazzal a kéréssel zárta bejegyzését, mint a „másik”:
Orate pro eo unum Ave Maria. (R. I. 70. = G₅ III. 10.: Varjú
1899, 159. sz.; Szentiványi 1958, 70. sz.; Sopko 1982, 316.
sz.; BH 1620. sz.) Nem azonosak-e mégis? Ha ők ketten
talán nem is, *Thomas baccalauresus in decretis* biztosan
azonos azzal a Tamással, aki a 231. lapon, I. Ulászló
király korának könyvgyűjtőjeként szerepel, szintén há-
rom Gyulafehérvárott őrzött kötetel. Zsigmond korába
ugyanis Varjú katalógusából került, a Cseresnyés-féle



3. Iodocus Clichtoveus: *Elucidatorium Ecclesiasticum*. (Bázel, Frobenius, 1519.) Háttábla (Lucas Coronensis, Buda, 1520 körül) Sárospatak, Református Kollégiumi Nagykönyvtára, S. 481.

régi számokkal, Ulászlóéba pedig Sopko jegyzékéből, az új jelzetekkel. *Bartholomaeus* szepesolaszi pap – akit talán a nyomda vagy a számológép ördöge tüntetett el, s csak abból az irodalmi hivatkozásból sikerült előbúvólnom, amely *Thomas* könyvei között nem rájuk vonatkozott –, szóval, *Bartholomeus* kódexét ma az Egyetemi Könyvtárban őrzik (Cod. Lat. 65.: Mezey 1961, 65. sz.; Sopko 1982, 259. sz.; BH 388. sz.). Látható, az elvégzendő munka a legcsekélyebb adat esetében is tömördek, az eredmény viszont csekély. A kép ugyanis, ami itt élénk tárul, mindenütt hasonló. A kódexek díszítése gyér; az általános könyvkultúra képe az előző korszakhoz képest főleg tartalmilag színesedik ki.

A Zsigmond halálát követő két évtizedből Hoffmann Edith sem tudott sok jelentős bibliofil felsorolni, s a helyzet azóta nem sokat változott (231–237. lap). A 15. század közepének legjelentősebb magyar könyvgyűjtője vitathatatlanul Vitéz János volt. Az ő bibliofiliáját is részletesen tárgyalja újra és újra a könyvészeti kutatás; nemrégiben önálló monográfiában dolgozta föl Csapodiné Gárdonyi Klára. Wehli Tünde – nagyon röviden – ismét revideálja a kérdést (235–237. lap). Vitéz János szerepe az utóbbi időben még jobban felértékelődött. Tevékenysége meghatározó jelentőségű volt a 15. század második felének magyar kultúrájára neveltjei, elsősorban Janus Pannonius és Hunyadi Mátyás személyén keresztül. Néhány kiegészítés V. László korához: *Stanislaus Olomucensis* olmüci kanonok és körmöcbányai altárista kódexeit a BH azóta megjelent 2. kötete is regisztrálja

(1883. és 1897. sz.). Az Alsóvárosi Kódex, melyet *Paulus de Jenew* másolt 1454-ben s amely Imre gyulai plébános és váradi kanonok tulajdonában volt – szintén a BH 2. kötete szerint [2971. sz.] – jelenleg lappang. A Budáról 1686-ban Bécsbe vitt könyvek között fedezte fel Csapodi Csaba a Decretalisok III. és IV. könyvéhez írott kommentárokat tartalmazó, erősen megrongálódott papírkódexet (Csapodi 1984, 22 [50. sz.]), amelyet 1454-ben másolt Asszonyfalvi Ostfi Miklós esztergomi prépost. Ostfi Miklós – László soproni főispán és Felsőlindvai Bánfi Anna fia – 1450-ben iratkozott be a bécsi egyetemre (Schrauf 1892, 111, 199.), s innét ment át 1453-ban Itáliába, Ferrarába, illetve Bolognába, ahol 1458-ban is ott találjuk (Veress 1941, 42, 363.). Jó viszonyban lehetett az ekkor Ferrarában tanuló Janus Pannoniusszal, valamint más magyarországi diákokkal is. Felteszem, Bolognában másolta a bécsi kódexet (1454), saját magának, s Ibafalvy Tamáshoz csak jóval később került. Ibafalvy 1462-ben esztergomi szentszéki jegyző, később kanonok, 1479-től szentgyörgymezei prépost lett; Ippolito d'Este kiskorúsága idején hét évig ő volt az általános helynök (Kolányi 1900, 110.). A kódex egyébként teljesen dísztelen.

Mátyás király kora már Hoffmann Edith könyvében is nagyságrendekkel bővebben volt bemutattható, mint a korábbi időszakok; ez a váltás Wehli Tünde kiegészítéseire is jellemző. A kodikológiai kutatás igen sok könyvgyűjtő, könyvtulajdonos személyét tette ismertté az utóbbi évtizedekben; a miniált kódexek számát tekintve persze a gyarapodás nem túl látványos.

Elsőnek a főpapság szerepel (238. lap). Csulai Mór Fülöpöt és Várad Balázst azonban – úgy gondolom – szerencsésebb lett volna a Jagello-korban tárgyalni, mivel csak 1490 után bontakozott ki a tevékenységük; Szalkai Lászlót nemkülönben, bár neki tényleg 1489–1490-ből ismerjük az iskolaskönyvét. Kisdemeteri Szász Márton nem volt erdélyi püspök, Egerváry László pedig – bár valóban váradi püspöki kormányzó volt 1471 és 1475 között – világi ember volt, akinek műpártolásáról véletlenül egészen sokat tudunk. Építkezett több birtokán is; egervári várkastélyának 1490. és 1494. évi leltáraiból a berendezést is ismerjük: kárpitokat, edényeket stb. Az 1490. évi leltár könyveket is említi: „libri qui sunt in voluti In una ligatura XVI”, az 1493-as számadásaiban kőfaragók, ácsok és egy ötvös is szerepel (Balogh 1966, I, 700.). Szerencsésen egészíti ki a róla alkotott képünket az a Trójai történet (Guido de Columna: *Historia Troiana*), melyet 1475-ben másolt számára (akkor váradi gubernátor számára) Sztárai Máté (EK, Cod. Lat. 71.). Egy *Gesta Romanorum*ot s hozzá a hét bölcs történetét szintén Sztárai másolta (1474, Várad) (EK, Cod. Lat. 25.), így feltételezik, hogy ez is Egerváry számára készült. Nem nagyon ismert adat – hiányzik most is –, ezért szeretném felhívni a figyelmet arra, hogy Vetési Albert veszprémi püspöknek, Mátyás kedvelt diplomatájának, a magyarországi reneszánsz műpártolás egyik korai alakjának is van egy nyomtatott könyve, egy Priscianus-kötet, amelyet Kassán őriznek, s amelyet Imrich Kotvan közölt (Kotvan 1979, 985. sz.).

Dumbricz Wolfgang kódexe (240. lap) (amely ma is a pozsonyi Káptalani Könyvtárban van: Sopko 1981, 87. sz.) szerepel a 243. lapon is, Dumbricz Farkas kódexeként. A szépségi huszonnégy királyi város plébánosai könyvtárának ekkori gyarapodásából is több kódexet is őriz a gyulafehérvári Batthyaneum: R. II. 150. = H₅ IV. 9.: Varjú 1899, 154. sz.; Szentiványi 1958, 309. sz.; BH 1689. sz. (ezt a kódexet, amely pedig tartalmazza a vonatkozó

bejegyzést, Sopko nem hozza); R. II. 7. = K₅ I. 11.: Varjú 1899, 137. sz., Szentiványi 1958, 168. sz.; Sopko 1981, 342. sz.; BH 1645. sz.; R. II. 23. = F₅ III. 5.: Varjú 1899, 266. sz.; Szentiványi 1958, 184. sz.; Sopko 1981, 344. sz.; BH 1647. sz.; R. II. 84. = G₅ IV. 2.: Varjú 1899, 139. sz., Szentiványi 1958, 244. sz.; Sopko 1981, 385. sz.; BH 1674. sz. – ez utóbbit *Augustinus de Bartpha*, volt felkai (filrai ?) plébános hagyta a fraternitásra. Az R. II. 6. jelzetű kéziratról (K₅ I. 8.: Varjú 1899, 140. sz.; Szentiványi 1958, 167. sz.; Sopko 1981, 341. sz.; BH 1644. sz.) is feltételezhető, hogy a huszonnégy plébános könyvtárába tartozott.

Szepesszombati Bertalan neve mint possessoré több könyvvel kapcsolatban is felmerült (240–241. lap). Az Egyetemi Könyvtár Cod. Lat. 65. jelzetű papírkódexre biztosan az övé volt (Mezey 1961, 65. sz.). Csontos 1880-ban két olyan ősnymtatványt közölt a Magyar Nemzeti Múzeum Könyvtárából, amelyben (vagy amelyen) Szepesszombatra vonatkozó bejegyzés volt olvasható. Az a három (az Országos Széchényi Könyvtárban őrzött) ősnymtatvány azonban, amelynek jelzetét itt találjuk, nem tartalmazza Szepesszombati bejegyzését. Az Inc. 24. Jankovich Miklós gyűjteményével került a könyvtárba, korábban Frankfurtban és Boroszlóban volt, az Inc. 24.b. pedig csak a pozsonyi ferencesekig nyomozható vissza, a gyűjteménybe 1950 körül jutott. Utóbbi eredeti, igen rongált fatáblás gótikus bőrkötésben van. Az Inc. 301. is csak a pozsonyi ferencesekig követhető; kötése ennek is egykorú, nem túl kvalitásos gótikus bőrkötés. Sem Horváth Ignác jegyzéke, sem a CIH alapján nem könnyű őket ma már megtalálni. Nem szerepel a kiegészítések között, viszont tartalmazza Szepesszombati bejegyzését az OSZK Inc. 558.c. jelzetű ősnymtatványa, amely halála után Henckel Jánoshoz jutott (ez az adat szerepel is a 292. lapon). Nagyon szép, fatáblás, vaknyomásos gótikus bőrkötésben van (BH 1053. sz.). Az ötödik könyv, a gyulafehérvári Batthyaneumban őrzött *Sermones*-kézirat között jelzetéből kimaradt a IV (R. I. 154. = J₅ IV. 2. és 3.: Varjú 1899, 178. sz.; Szentiványi 1958, 155. sz.; Sopko 1982, 337. sz.). Szepesszombati könyvein, úgy tetszik, átok ül.

Aranyosi Gellért János (241. lap) csütörtökhelyi iskolamester másolta az EK Cod. Lat. 73. jelzetű kódexét. Második possessorja azonban aligha volt *Johannes Gerardi*, hacsak a borgei „a másik, aki ugyanaz” értelmében nem. Július Sopko egyébként a scriptort „Ján Gerardi zo Spiša”-ként emlegeti, jöllehet a bécsi egyetem anyakönyvében az 1445-ös esztendőnél így szerepel: *Johannes Aranyas de Strigonio* (Schrauf 1892, 97.). *Johannes Stock* szepesi prépost két könyve voltaképp egyetlen kötet, középkori kötésben (Sopko 1982, 353. sz.). Az OSZK Inc. 570. jelzetű ősnymtatványa valóban *Johannes Vy* egri kanonok tulajdonában volt (242. lap), ám nem Mohács előtt, hanem 1583-ban, amint ezt saját kezű bejegyzése tanúsítja. A leleszi prépostság könyvtárában 1657-ben katalogizálták, Ernst Lajos gyűjteményéből került az OSZK-ba. A BH csak Új Jánost regisztrálja possessoraként (évszám nélkül), hallgatólagosan feltételezve, hogy a kötet már Mohács előtt is az országban volt. *Dominus Augustinus*nak két kódexe van a körmöcbányai plébánia könyvtárában: Biblia (Cx XVII. jelzet: Sopko 1981, 178. sz.) és egy Petrus Lombardus-kötet (Cx XXII jelzet: Sopko 1981, 181. sz.). Sopko csak két *dominus Augustinus* által idejutott kódexet ismer Körmöcbányán.

Schomberg György pozsonyi prépost, az egyetem alkancellárja, akinek rendkívül kvalitásos, figurális vörsmárvány sírkövét is ismerjük, két kódexszel szerepel

a kiegészítésekben. Az első azonban (Knausz 1870, 13. sz.) ma már nincs meg, J. Sopko szerint deperditum (Sopko 1981, 35. sz.), nyolc főlioni töredéke Ovidius *Faust* hagyatékából került a Múzeum Mesta Bratislavy tulajdonába, s ott A/14. jelzeten őrzik, további töredéke pedig az Archiv Mesta Bratislavy gyűjteményébe jutott (Sopko 1986, 500. sz., 17. és 18. kép). IX. Gergely pápa Decretalisának illuminált kéziratát 1461-ben a prépost a káptalan tudtával saját használatára tartotta magánál. Wehli Tünde 14. századi itáliai munkaként határozza meg. A másik kódex, a *Decretum Gratiani* (Knausz 1870, 14. sz.) ma is megvan; Schomberg ezt is 1461-ben vette magához (Sopko 1981, 36. sz., képe a 281. lapon). Wehli Tünde 13. század elejei, nehezen lokalizálható munkának tartja. (A „Georgius de Chasma ... Item Thomas, custos Chasmensis” bejegyzés azt mutatja, hogy a kötet a 14. század végén Tamás császári és zágrábi kanonoké volt, akárcsak az ugyanitt őrzött Szent Agoston-kódex, amelyet Hoffmann Edith is közölt s reprodukált: 36–37. lap.) A két korai kódex persze nem tükrözi Schomberg ízlését, csupán tartalmuk miatt vette magához őket. Körmendi Mihály pozsonyi kanonok 1487-ben vásárolt egy *Missale Strigonienset* (Nürnberg 1484, CIH 2311: OSZK Inc. 177.), melynek eredeti kötése ma is megvan. *Christophorus de Posonio* – akinek kódexe Körmöcbányán van, a plébánia könyvei között, Cx XXIV jelzet: Sopko 1981, 185. sz. – Sopko feltételezése szerint 1524-től körmöcbányai plébános lehetett.

Apáthy Lukács egri nagyprépost (korábban veszprémi kanonok) 1489-ben díszesen illuminált pergamen Missalét készíttetett (243. lap); a miniatúrákat Francesco de Castello Ithallico hatása alatt, az ő műhelyében festették Budán, s a kötet a Mátyás-kori főpapoknak az itáliai reneszánsz könyvfestészet iránti fogékonyságának tanúbizonysága volt; erről Wehli Tünde azóta másutt is írt rövid tanulmányt (Pannonia Regia, 321–322.). A Missalét Apáthy a veszprémi Szent Mihály-székesegyház számára készíttette, s ezt hosszú felirat örökítette meg a kötet táblák belsején. A mű Veszprémbe is került, mert szerepelt a székesegyház könyveinek jegyzékében 1494-ben. A kódexet a török elől menekítették északra, s végül a pozsonyi káptalan könyvtárában kötött ki; ott látta s írta le Knausz Nándor (Knausz 1870, 6. sz.). A könyv századunkban pusztult el, ma mindössze két, néhány lapos töredékét őrzik Pozsonyban (Archiv Mesta Bratislavy, illetve Múzeum Mesta Bratislavy: Sopko 1986, 490. sz.). Történetét Solymosi László írta meg (Solymosi 1988, 89–90.). Sopko katalógusában a töredékegyüttes *Missale Bratislaviensek*ént szerepel, természetesen; ám az egri prépost által Budán készíttetett, Veszprémbe szánt Missalét nem igazán szerencsés „pozsonyi rítusú”-ként emlegetni. Az OSZK Inc. 615.a. jelzetű ősnymtatványának középkori tulajdonosáról – nevén kívül – nem tudni semmit (244. lap); későbbi possessorja, Bélai Imre azonban azonos azzal a pálos vicarius generalissal, akinek tulajdonában a 16. század második felében először tűnt fel a Mátyás királyt és Beatrix királynőt ábrázoló híres fehér márvány dombormű-pár (ma a Szépművészeti Múzeum tulajdonában).

Módszertanilag is rendkívül fontos Rozsondai Marianne ideiktatott közleménye *Valentinus Pannonius* könyveiről. Egyfelől itt szólal meg a másik szakember, a köteskutató, másfelől itt szólalnak meg maguk a kötések, amelyek – e sorok írójának meggyőződése szerint – nem kevésbé fontosak a könyvkultúra egészének szempontjából, mint a festett díszítmények. Két kallódó

könyv bukkan föl itt a múlt homályából s egy ember jelenik meg mögöttük, akinek a nevében ugyan nem vagyunk biztosak, de egyénisége, mint valami szellemidézésen, már-már kézzelfoghatóvá válik.

Mátyás király könyvtára, a híres-nevezetes Bibliotheca Corvina a legjelentősebb könyvtár volt a középkori Magyarországon; Hoffmann Edith alapvető kutatásai óta (amint előtte is hosszasan) folyvást foglalkoztak vele a tudósok, az utóbbi évtizedekben pedig valóságosan önálló tudománnyá vált mint „Corvina-kutatás”. Kissé jelentőségén felül, úgy gondolom, s főleg a Corvinán kívül rekedt könyvek rovására. Wehli Tünde taxatív, hosszan sorolja a kiegészítéseket: ezekre minden esetben figyelemmel kell lennie annak, aki majdan a Fenséges Könyvtárral kíván foglalkozni.

A Mátyás-kor híres bibliofiljeire – ők adják Hoffmann Edith könyvének is javát – most nem is térnék ki részletesebben, csak arra szeretnék utalni, hogy a Francesco de Castello, illetve köre által miniált könyvekről épp Wehli Tünde kutatásainak köszönhetjük az utóbbi időben az igazi újdonságokat. Váradai Péter – Boros Klára által felfedezett – Decretálisa (EK Inc. 65.), vagy a győri, kicsinységében is jelentős Missale-töredék az ő elemzése révén került be a magyarországi művészet történetébe (újabb irodalmuk: Pannonia Regia IX-7. és 8. sz.). Báthory Miklós váci püspök könyvtárának frissiben felbukkant darabját ismerteti itt Rozsondai Marianne (258–259. lap). Nagylucei Orbán egri püspök könyveihez volna még kiegészítem. A pozsonyi Univerzitná Knížnica Inc. 289. jelzetű kötete (Bonifacius papa VIII: Liber sextus Decretalium. etc. 1482. évi nürnbergi kiadása: Kotvan 1979, 297. sz.) címlapjának alján, babérkoszorúban, akantusz-ornamentikával körülvéve, ott látható az infulával koronázott Nagylucei-címer: vörössel és késsel haránt vágott pajzs, fönt jobbra forduló, ágaskodó oroszlán, mellőli lábaival egy arany golyót tartva, lent hatágú arany csillag. A címerkép s a lendületesen festett akantuszdísz Budán készülhetett, a lap B(onifacius) iniciáléja viszont a nyomtatás helyén, szintúgy a fatáblás, vaknyomásos bőrkötés is. (A címlap képét első ízben Imrich Kotvan közölte 1960-ban, a pozsonyi UK ősnymtatvány-katalógusában. A címet nem határozta meg.)

II. Ulászló kora is a kisebb adatokkal kezdődik. A budai cseh kancellária vezetője, Johannes Schellenberg kódexének (266. lap) budai reneszánsz kötését (Wien, ÖNB, Cod. Lat. 1566.) Sz. Koroknay Éva határozta meg (Sz. Koroknay 1973, 266. sz.). Ugyancsak Budán készült az olomouci Alberti-korvina kötése is, amelyet a budai cseh kancellária másik tagja, Olmücsi Ágoston (Augustinus Olomucensis) vett magához 1510 előtt (BH 2338. sz.), s akihez még egy Suetonius-korvina is került (Róma, BAV, Cod. Ottob. Lat. 1562., BH 2526. sz.). Olmücsi Ágoston – mint a humanisták általában – elég jelentős bibliofil volt. Ismerjük (1508-as évszámmal) *all'antica* arany pateráját, a *Sodalitas Litteraria Danubiana* aranycsészéjét. E néhány adat önmagában is elég ahhoz, hogy egyszer megvizsgáljuk ennek a budai humanista társaságnak a műpártolását. A könyvgyűjtők összetétele olyan, mint korábban. Találomra néhány kiegészítés: *Johannes Varasdiensis* nem más, mint Johannes Aurifaber, a bécsi egyetem tanára (268. lap, és még egyszer, szintén feloldatlanul: 286. lap). Thurzó Zsigmond váradai püspök ma ismert könyvei mind nyomtatványok (269. lap); egyetlen papírkódexét (Antonius Gazius munkáját), amelyet budai reneszánsz bőrkötés borít(ott), J. Sopko

katalógusa deperditumként sem regisztrálja, sem Szepeshelyen, sem másutt; ha megvan még, lappang.

Gosztonyi János győri püspök fontos személyisége a Jagello-kornak (269–270. lap). Az Aeneas Silvius Piccolomini, a későbbi II. Pius pápa történeti műveit tartalmazó kolligátum, amely Gosztonyi bejegyzéseit tartalmazza, 1500 körül Budán kapta reneszánsz bőrkötését (Sz. Koroknay 1973, 248. sz.). Ezen az ősnymtatványon s Jodocus Clichtoveus párizsi professzornak a püspök számára írott teológiai fejtegetéseit tartalmazó kódexén kívül (OSZK, Clmae. 348.) biztosan megvolt azonban könyvtárában Clichtoveus *Elucidatorium Ecclesiasticum* is (Bázel, Frobenius, 1519.), amely mű nyomtatott ajánlása Gosztonyinak szól. Az Aeneas Silvius-kötet és a pergamenkódex is teljesen dísztelen, a Frobenius-nyomtatványt viszont több kvalitásos fametszetű bordűr is ékesíti, lombokkal, tróféákkal, játszadozó puttókkal. Persze azt a példányt, ami az övé volt egykor, ma nem ismerjük. Régóta publikus még egy könyv, amit Gosztonyi személyéhez szoktak kapcsolni, az OSZK MNy 20. (korábban A. Lat. 55.) jelzetű kolligátuma, amely Apuleius Aranyszarmarát s Sallustius műveit tartalmazza (Velence 1510. illetve 1514.), s amely a „Szelestei ráolvasás”-ként számontartott magyar nyelvű verset őrzi. (Legújabb kiadta Pócs É.: Magyar ráolvasások. Budapest 1986, II, XV.13.1.; ld. még: Répertoire de la poésie hongroise ancienne. I–II. Ed. Horváth, I. Paris 1992, 387. sz.) Gosztonyi mellett Várdai Balázst kell még említeni, a győri káptalan tagját, aki maga is adott ki könyveket (egyebek között Gosztonyinak szóló ajánlással), de akinek possessor-bejegyzése eddig még – úgy tudom – nem került elő. Ez egyébként újfent jelzi, hogy a könyvkultúra teljességének képét a possessor-bejegyzések alapján sem lehet pontosan megrajzolni. Néhány kiegészítés ehhez a szakaszhoz is: Szilágyi Kaplyon László esztergomi kanonok Plinius-kötetéről nem forrás tájékoztat, hanem megvan – Pozsonyban: UK Inc. 373. – maga a kötet is (Kotvan 1979, 981. sz.). Majtényi Uriel túróczi prépost könyvének felbukkanása is fölér számomra egy sikeres szellemidézéssel: eddig csak az esztergomi Főszékes-egyházi Kincstárban őrzött ötvösművű diptichonját ismertük. Blutfogel Boldizsár és Georgius Petri könyvei után ismét a „kisebb gyűjtemények” dzsungelé követezik, ebben most nem vágnék utat. Az apró betűvel közölt, nehezen elhelyezhető könyvekhez (278. lap) volna néhány megjegyzésem. A közöttük elsőként szereplő Petrus Lombardus-kötet (EK Vet 02/8b) possessor, *Clemens de Villa Andree* nem más, mint Lehotai Kelemen, Bakócz Tamás gyónatója. (Ugyanez a kötet egyébként, Kelemennel együtt, még egyszer feltűnik a 284. lapon is.) A BH hivatkozás (580. sz.) hibás, a kötet a BH 557. számon van, ám az EK Vet 13/53. jelzetű Sabellicus-kötetet regisztráló BH 580. sz. is talál, mert az a könyv is Lehotai Kelemen tulajdonában volt. A BH összesen öt könyvét regisztrálja: 319, 557, 580, 1030, és 1245. A nehezen elhelyezhető kötetek másodikánál, a Bakabányán őrzött Aquinói Szent Tamás-kötetnél sajnos épp a possessor-bejegyzés szövegét tüntette el a nyomda ördöge. A harmadik könyv, amely Vergilius műveit tartalmazza, *Georgius Soos de Soowar* bejegyzését tartalmazza. A kötetet a 14. századtól a múlt század elejéig követhető Sóvári Soós család György nevű tagja vásárolta 1510-ben Krakóban, ahol az egyetem anyakönyvében épp 1509-ben és 1510-ben szerepel a neve (Schrauf 1893, 14, 75.). Itt ismét összeér két adat s meglevenedik egy ember, aki diák-ként Vergilius-kötetet vesz magának. Jelentős erdélyi

*Nudai Pazar 1631
Johi Amos Anno Strig.*

Missale fm chorum alme eccle Stri goniensis.



Libex Ecclesie Strigoniensis.

MISSALE DIVO ANDREE DICATVM

STUDIO IO. DE MEGERECHÉ AR. COL.
EIVS ARE RECTORIS. M. D. V.

OBUT AVTEM IO. DE MEGERECHÉ DIE. XV. MENSIS.

APRILIS. ANNO DOMINI. M. D. XVII. VI. IDUS.

CVI PER OMNES ETATIS GRADVS AB OMNIBVS ECC.

SORIBVS. ECCLIA VERBA. ET DIAS ORATIONES.

4. Megyericsei János kolozsi főesperes bejegyzése: Missale Strigoniense. (Velenca, Johannes Emericus de Spira, 1498.)
Esztergom, Főszékesegyházi Könyvtár, Inc. XV. I. 141.

szász könyvgyűjtő lehetett *Mattheus plebanus pulchrimontis* vagy *Mattheus de pulchromonte*, akinek sok ősnymotványát őriz a nagyszombati Bruckental Múzeum (BH 2156, 2178, 2195, 2242, 2243, 2244.). Matheus azonban nem Széphegyen volt plébános, hanem Lessesen (a helység német neve – Schönberg – ugyanis a *Pulcher Mons* forrása), így azonos az ugyane bekezdés végén említett, „másik” jelentős könyvgyűjtővel, *Matheus de Rupe* lessesi plébánossal. *Matheus ex Ruppas, plebanus de Pulchromonte*ként ismeri Tonk Sándor (Tonk 1979, 291/1529.) is. 1488-ban iratkozott be a bécsi egyetemre, hazatérte után is megtartotta hivatalát; 1502-ben kelt végrendeletében gazdag könyvtárát a nagyszombati Szent Kereszt-kolostornak adományozta.

Hogy mennyire fontos az interdiszciplináris tájékozódás, arra a recenzens épp saját háza tájáról tud példát hozni: egy 1498-ban, Velencében nyomtatott *Missale Strigoniensis*t, *Johannes de Megereche* könyvét (278. lap). A tulajdonos, ismertebb nevén Megyericsei János, a kolozsi főesperes, a gyulafehérvári humanista kör egyik fontos személyisége volt; epigráfiai gyűjteménye, amely pannóniai és daciai feliratokat tartalmazott, kéziratban maradt (Csulai Mór Fülöp juttatta el, kiadási szándékkal, Itáliába), s csak Theodor Mommsen adta ki a *Corpus Inscriptionum Latinarum* egyik kötetében. (Erről legújabbban Ritoókné Szalay Ágnes írt: A római fölíratok gyűjtői Pannoniában. *Pannonia Regia* 318–325.). Különös, szokatlanul hosszú sírversének szövege több másolatban maradt fenn s ennek alapján azonosította személyét Ábel Jenő 1883-ban az epigráfus Mezerziusszal. Halálának éve – 1517 – épp az Esztergomban őrzött *Missaléjából* derült ki. A kötet dedikációs felirata, mely szerint Megyericsei a Szent András oltár igazgatójaként adományozta az oltárnak ezt a *Missalét*, végig antikva betűkkel íródott, s van valami *all'antica* jellege, amit alkalmasint az epigráfus érdeklődésének köszönhetünk. Megyericsei Janus Pannonius és Garázda Péter rokonságához tartozott, és az irodalomtörténet-írás mindig számon tartotta; Balogh Jolán, akinek figyelme úgyszólván mindenre kiterjedt, az Erdélyi renaissance I. kötetében, 1943-ban minden akkor tudhatót közölt vele (s a *Missaléval*) kapcsolatban. Szendrei Janka, amikor összegyűjtötte a magyar középkor hangjegyes forrásait, a kötetben cseh és magyar notációt talált, s felvidéki, majd kolozsvári (!) használatot tételezett fel. A cseh notáció igen érdekes felfedezés, amely magyarázatra vár. Szendrei nem regisztrálta, kié is volt a kötet, amint – úgy tetszik – forrásai sem, a CIH pedig nem hozza a possessorokat. Csapodi Csaba és Csapodiné Gárdonyi Klára Szendrei és Radóra hivatkozva vették fel a BH I. kötetébe (1239. sz.) a bejegyzés feloldása nélkül, innét került a kiegészítések közé. Most ebben a recenzióban, a szakirodalom két ága ismét összeért. A bejegyzés képét is közlöm, s remélem, nem merül ismét feledésbe Megyericsei János rokonszenves személyisége. Csak az érdekesség kedvéért jegyzem még meg, hogy Balogh Jolán Bakócz-kápolna monográfiája (1955) épp ebből a *Missaléból* kapta néhány díszes iniciálját – ez is „könyves” adat, amely hozzátartozik a mű recepciójához.

A Hoffmann Edith által is tárgyalt bibliofilek közül Haczaki Márton váradi kispripost (később Fráter György suffraganeusa) könyvtárából 1929-ben csak egyetlen kötet volt ismert, az ÖNB Hist. Gr. 1. jelzetű, Ptolemaiosz Geographiáját tartalmazó díszes görög kézírata. Jakó Zsigmond ismertette Haczaki könyvtárának több darabját is a kolozsvári volt Lyceumi (ma Akadémiai) Könyv-

tár gyűjteményéből, s jelezte, hogy ott – a széljegyzetek alapján – több lappangó könyve is azonosítható lesz még (Jakó Zs. 1977, 165–167.). Jakó Klára monográfiájában (Jakó K. 1991, 37–43.) részletesen ismertette Haczaki meglévő kötetait: Plinius (337. sz.), Platón (334. sz.), Claudianus (120. sz.), Aristotelész (35. sz.). Morus Utópiája (egybekötve két másik művel) Gyöngyösön maradt fenn (Soltészné 1968, 135.), s a BH (760. számon) az MTA Könyvtárából közölte egy újabb könyvét (RM. IV. 1070. jelzetten). Könyvtára nagyon szétszóródhatott, most egy újabb darabját mutathatom be: Jodocus Clichtoveus *Elucidatoriumának* (Bázel, Frobenius, 1519) sárospataki példányát. Az *Elucidatoriumot* a szerző Gosztönyi János győri püspöknek ajánlotta (ott említettem már), e példányból azonban az ajánlás két levelét kitépték. A kötet kötése miatt tartotta számon eddig a kutatás: budai reneszánsz kötésként határozta meg Sz. Koroknay Éva (Sz. Koroknay 1973, 194. sz.), s a kötés mesterét Lucas Coronensis – az egyetlen név szerint ismert budai reneszánsz könyvkötő – személyében Rozsondai Marianne ismerte fel (*Pannonia Regia* IX-41. sz.). A szöveg harmadik levelének színén olvasható Haczaki possessor-bejegyzése: *Martini Haczii p(rae)p(osi)ti: u(aradiensis). su(m)*. Haczaki Márton bibliofilája most már nemcsak a miniatúrák, hanem a kötések miatt is figyelmünkre méltó.

Haczaki több könyvét is Perényi Ferenc váradi püspöktől szerezte. Perényi Gyórtól őrzött *Missaléját* Hoffmann Edith részletes ismertetése óta művészettörténész hasonló alapossággal most elemzi először (289. lap). Wehli Tünde legalább négy kezdet különít el a korai részekben. Nagyon figyelemre méltó az egyik – a címlapot is kifestő – miniatúr kapcsolódása a Bakócz-monogrammistához. Ezt már Hoffmann Edith is felismerte, s a kötet miniatúrájának 1522-es datálása azóta sem ingott meg. Későbbi tulajdonosai, Oláh Miklós, Hetési Pethe Márton, Iváncsi János és Náprági Demeter is belefestették címerüket. Perényi más könyveiről Hoffmann Edith írt (*Diodorus Siculus, Seneca, Synesius, Erasmus és Vergilius*), kútfő említése nélkül. A BH három kötetet regisztrál: a *Missalét* (1592. sz.) és egy *Tudescis*-kötetet (CIH 3366., Győr, Egyházmegyei Könyvtár, Ö. V. 3.: BH 1581.). A harmadik mű Erasmus *Laus Stultitiae* című munkája (3126. sz.), melyet Dankanits Ádám kötetéből vettek (vö. Dankanits 1974, 62.), hozzátéve, hogy Dankanits nem adott őrzési helyet. Lehet, hogy őt Celio Calcagnini 1518-ban írt levele ihlette meg (Balogh 1943, 219.), melyben a humanista Erasmus *Mórias enkomionját* is említette. A görög és a latin cím – a magyar közbejöttével – ugyanazt az – egyébként kettős, görög és latin – című művet takarhatja, amelynek címe magyarul – merjem-e leírni? – *A balgaság dicsérete*. Azt nem állítanám, hogy Dankanits nem látta a kötetet, ám ő sem állította ennek az ellenkezőjét. Celio Calcagnini leveléből származhattak egyébként Hoffmann Edith értesülései is a fenti auktorokról, melyek joggal szerepelnek valamenynyen a BH III. kötetében (2676–2680. sz.).

Várdai Ferenc gyulafehérvári püspök Bécsben őrzött Pontifikáléja – bár már jó ideje ismert – még nem szerepelt Hoffmann Edith könyvében. A kiegészítésekben most kétszer is olvashatunk róla (a 284. és a 288. lapon). Olaszos, humanista műveltségű udvaráról – s az egész gyulafehérvári humanista körrel – sokat tudunk; talán elég, ha Pelei Tamást (vö.: 271. lap), Taurinus Istvánt, Megyericsei Jánost, Budai Udalrikot, Lázói Jánost említjük. A 288. lapon említett Wolphardus Transylvanus, is

mertebb nevén Wolphard Adorján (Enyedi Adorján) bibliofilként is igen jelentős alakja volt ennek a körnek. Jakó Klára összesen tíz kötetét ismertette a kolozsvári Akadémiai Könyvtárból (Jakó K. 1991, 312, 313, 336, 368, 465, 270, 352, 305, 156. sz.). Giovanni Gioviano Pontano Velencében, Aldusnál, 1513-ban megjelent kötetét Bolognában, 1523-ban köttette be. Irodalmi, szövegkiadói tevékenységét, életét Jakó Klára mutatta be legalaposabban (könyve alighanem akkor jelent meg, amikor a reprintkötet már sajtó alatt volt), most csak Janus-kiadásaira utalok (1522–1523). Bibliofilája a művészettörténet számára azért igazán fontos, mert személyében tisztelhetjük az első reneszánsz épület *auctorát* Kolozsvárott. Fő téri házáat 1534 és 1544 között *all'antica* stílusban építtette át (Balogh 1943, 100.; Kovács A.: Csillagképek és épületplasztika. *Ars Hungarica* 19. 1991, 159.). Érdekes, hogy Wolphard Adorjánnal BH is elég mostohán bánt (BH III. 2880–2882. sz.). Úgy tudom, Dankanits Ádám közölte elsőként Adorján testvérének, Hilariusnak egyik könyvét, Plinius Naturalis Historiájának 1518. évi velencei kiadását, amelyet 1521-ben vásárolt Bolognában (Dankanits 1974, 73, 102, említi Wehli Tünde is a 286. lapon). A Kolozsvárott őrzött Naturalis Historia egyik glosszájából sejthető, hogy a két Wolphard-testvér látta Rómában a Laokoönt. Athanadóros és Polydóros művéről sokáig csak Pliniusból volt tudomása a világnak. „Laocontis statua nunc Rome est in palatizio pontificis Belvedere nuncupato Julii II. pontificis tempore reperta, anno domini nostri 1506.” Így szól a bejegyzés (Jakó K. 1991, 341. sz.); a nagyhírű és nagyhatású szoborcsoport magyarországi recepciójának talán legkorábbi emléke; olyan művészettörténeti adat, amely remekül kerekíti ki a Wolphard-fivéerekről, a gyulafehérvári humanista körrel és a kolozsvári reneszánsz kezdeteiről alkotott képünket.

A kötetet Henckel János, a legtöbb könyvet ránk hagyományozó Jagello-kori bibliofil zárja. Életét, könyveit körültekintő alaposítással Jakó Zsigmond kutatta fel, s már 1974-es cikkében kilencvenhárom kötetéről írt, ám – ha jól tudom – az ezeket ismertető tanulmánya eddig még nem jelent meg (Jakó Zs. 1977, 162–165.). Mivel az eddig ismert kötetek javarészt a gyulafehérvári Batthyaneumban vannak, nehéz őket, csupán irodalmi hivatkozások alapján, áttekinteni; nem is vállalkoznék rá. Henckel kéziratának itt közölt jegyzékéhez mindössze annyit fűznék hozzá, hogy a 2. és a 4. szám valószínűleg ugyanazt a művet fedi: az F₃ IV. 3. a Cseresnyés-jegyzék száma, az R. I. 93. pedig a jelzet (Varjú 1899, 211. sz.; Szentiványi 1958, 93. sz.; Sopko 1982, 327. sz., BH 1629. sz.). A nyomtatványok jegyzékének 3. tétele, Johannes Gerson teológiai munkája 1514-ből, eredeti kötésében, annak a Gersonnak a műve, akinek Henckel János az

általa állíttatott lőcsei Szent Jánosok oltárán oly nagy szerepet szánt, s akinek ugyanazt a könyvét tarthatjuk ma is a kezünkben, mint amit egykoron az oltár megrendelője. A könyv hallgat. Az oltár azonban többet árul el számunkra Henckelről, mint könyvtárának akárhány kötete.

Wehli Tünde fáradságos szerkesztői munkájával széles körben hozzáférhetővé tette Hoffmann Edith korszerű jelentőségű könyvét. Művészettörténeti, stíluskritikai megállapításai, kiegészítései megbízhatóak és mindig megfontolandóak, ez teszi – a kultúrtörténeti bizonytalanságai, esetleges pontatlanságai és olykor tévedései ellenére is – kiadását fontos vállalkozássá. Adatai, állításai további vizsgálatokra, továbbgondolásra ösztönöznek – inspiratív hatása e recenzió is lemérhető. Kiemelkedően fontosnak tartom azt a szemléletváltást, amit megtestesít: a művészettörténet-írás végre szétfűtta a múlt tájait beborító sűrű ködöt, melyből eddig csak a hegycsúcsok emelkedtek ki: Hoffmann Edith bibliofiljei.

Az utóbbi időben megszaporodtak az ilyen típusú könyves adattárak, a possessor-kutatás lassan önálló diszciplínává alakul. Szegeden a Keserű-iskola publikál hosszú ideje (inkább Mohács utáni) adatokat, s Wehli Tünde könyvével egy időben jelent meg Csapodi Csaba és Csapodiné Gárdonyi Klára hatalmas vállalkozása, a Bibliotheca Hungarica három kötete. Elkezdődött a szlovákiai könyvtárakban őrzött 16. századi nyomtatványok katalógusának kiadása (a megjelent első kötet közli a possessorokat is), az ősnymtatványokat és a kódexeket már ebből a szempontból is feldogozták. Rengeteg hasznos adatot tartalmaznak az itthoni, frissen megjelent könyvfeltáró sorozatok is: az RMK III. kötetének pótlásai Borsá Gedeon műhelyéből, az OSZK antikvakatológusa, az egyházi könyvtárak kéziratkatalógusai, a Fragmenta Codicum kötetei, vagy Szendrei Janka és Dobszay László zenetörténeti forrásfeltáró munkái. Ahhoz, hogy a magyar művészettörténet-tudomány újra írja Hoffmann Edith könyvét, vagyis hogy áttekintse a középkori könyvkultúra egészét a saját szempontjai szerint, Wehli Tünde közelebb vitte a kutatást. Jelezte azonban azt is, hogy azt a művet több szakembernek kell majd megírnia, hisz az anyag legnagyobb része kívül esik a hagyományos művészettörténeti kutatás kompetenciáján, s jelentős mértékben kell támaszkodni majd a liturgia-, a hivatal-, az irodalomtörténet s főleg a humanizmus-kutatás új eredményeire és az ezeket a diszciplínákat művelő kedves kollégák segítő kezére. A könyv megbonthatatlan egység; amint a kodikológiát nem nélkülözheti a művészettörténet, akként a kodikológiai kutatások sem nélkülözhetik a művészettörténetészeket.

Mikó Árpád

RÖVIDÍTÉSEK:

Balogh 1943 *Balogh J.*: Az erdélyi renaissance. I. 1460–1541. Kolozsvár 1943
 Balogh 1966 *Balogh J.*: A művészet Mátyás király udvarában. I–II. Budapest 1966
 BAV Biblioteca Apostolica Vaticana
 BH Csapodi Cs.–Csapodiné Gárdonyi K.: Bibliotheca Hungarica. Kódexek és nyomtatott könyvek Magyarországon 1526 előtt. I–II. (Fennmaradt és lappangó kötetek) Budapest 1988–1993., III. (Adatok elveszett kötetekről) Budapest 1994

CIH *Sajó, G.–Soltész, E.*: Catalogus incunabulorum quae in bibliothecis publicis Hungariae asservantur. I–II. Budapest 1970
 Csapodi 1984 *Csapodi Cs.*: A budai királyi palotában 1686-ban talált kódexek és nyomtatott könyvek. Budapest 1984
 Dankanits 1974 *Dankanits Á.*: XVI. századi olvasmányok. Bukarest 1974
 EK Egyetemi Könyvtár, Budapest
 Jakó K. 1991 *Jakó K.*: Az első kolozsvári egyetemi könyvtár története és állományának rekonstrukciója. 1579–1604. (Adattár... 16/1.) Szeged 1991

- Jakó Zs. 1977 *Jakó Zs.: Írás, könyv, értelmiség. Tanulmányok Erdély történelméhez.* Bukarest 1977
- Knaus 1870 *Knaus N.: A pozsonyi káptalannak kéziratai.* Esztergom 1870
- Kollányi 1900 *Kollányi F.: Esztergomi kanonokok 1000–1900.* Esztergom 1900
- Kotvan 1979 *Kotvan, I.: Inkunábuly na Slovensku.* [Martin] 1979
- Mezey 1961 *Mezey, L.: Codices Latini Medii Aevi Bibliothecae Universitatis Budapestinensis.* Budapest 1961
- OSZK Országos Széchényi Könyvtár
- ÖNB Österreichische Nationalbibliothek
- Pannonia Regia Pannonia Regia. Művészet a Dunántúlon 1000–1541. Kiállítási katalógus. Szerk. Mikó Á.–Takács I. Budapest 1994
- Soltészné 1968 *Soltész Z-né: XVI. századi könyvgyűjtők kötetei a gyöngyösi műemlékkönyvtár antikva-gyűjteményében.* Az OSZK Évkönyve 1965–1966. Budapest 1968, 115–148.
- Solymosi 1988 *Solymosi L.: Könyvhasználat a középkor végén. (Könyvkölcsönzés a veszprémi székesegyházi könyvtárban) Tanulmányok a középkori magyarországi könyvkultúráról.* Szerk. Szelestei N. László. Budapest 1988, 77–119.
- Sopko 1981 *Sopko, J.: Stredoveké latinské kódexy v slovenských knižniciach.* [Martin] 1981.
- Sopko 1982 *Sopko, J.: Stredoveké latinské kódexy slovenskej proveniencie v Mad'arsku a v Rumunsku.* [Martin] 1982
- Sopko 1986 *Sopko, J.: Kódexy a neúplne zachované rukopisy v Slovenských knižniciach.* [Martin] 1986
- Schrauf 1892 *Schrauf K.: Magyarországi tanulók a bécsi egyetemen. (Magyarországi tanulók külföldön II.)* Budapest 1892
- Schrauf 1893 *Schrauf K.: A krakói magyar tanulók-háza lakóinak jegyzéke 1493–1558. (Magyarországi tanulók külföldön III.)* Budapest 1893
- Szendrei 1981 *Szendrei J.: A magyar középkor hangjegyes forrásai.* Budapest 1981
- Szentiványi 1958 *Szentiványi, R.: Catalogus concinnus librorum manuscritorum Bibliothecae Batthyanyanae.* Szeged 1958
- Sz. Koroknay 1973 *Sz. Koroknay É.: Magyar reneszánsz könyvkötések. Kolostori és polgári műhelyek.* Budapest 1973
- Tonk 1979 *Tonk S.: Erdélyiek egyetemjárása a középkorban.* Bukarest 1979
- UK Univerzitná Knižnica, Bratislava
- Varjú 1899 *Varjú E.: A gyulafehérvári Batthyány-Könyvtár.* Budapest 1899
- Veress 1941 *Veress E.: Olasz egyetemeken járt magyarországi tanulók anyakönyve és iratai 1221–1864.* Budapest 1941

VON BRUEGEL BIS RUBENS. DAS GOLDENE JAHRHUNDERT DER FLÄMISCHEN
MALEREI. WALLRAF-RICHARTZ-MUSEUM, KÖLN;
KONINKLIJK MUSEUM VOOR SCHONE KUNSTEN, ANTWERPEN;
KUNSTHISTORISCHES MUSEUM, WIEN, 1992–93

THE AGE OF RUBENS. MUSEUM OF FINE ARTS, BOSTON;
THE TOLEDO MUSEUM OF ART, TOLEDO, 1993–94

Az 1965-ben Brüsszelben megrendezett kiállítás, a „Le Siècle de Rubens” óta eltelt csaknem három évtized önmagában is időszerűvé tette a flamand barokk kutatás újabb eredményeinek összegzését, és ezt – a szűkebb témakör miatt – még az 1977-es Rubens-év rendezvényei sem kérdőjelezték meg. A „Von Bruegel bis Rubens. Das goldene Jahrhundert der flämischen Malerei” három európai városban került bemutatásra: a kölni Wallraf-Richartz-Museumban elsősorban Ekkehard Mai és Christiane Stuckenbrock kiváló szervezőmunkáját, az antwerpeni Koninklijk Museum voor Schone Kunsten-ben Hans Vlieghe értő rendezését dicsérhette a közönség. A flamand művészet egykori fellekvára után Bécs következett, ahol a Kunsthistorisches Museumban Lipót Vilmos legendás flamand gyűjteményének jeles darabjaival együtt került ez az igényes válogatás a látogatók elé.

A kiállítás közel százötven festmény mellett kétszáz-nál több rajz és metszet bemutatásával tett kísérletet az antwerpeni iskola műfajok szerint csoportosított stílusirányzatainak felvázolására. A műfajokra tagolást a németalföldi mesterek közismert specializálódása indokolta, újból felvetve a műfaji határesetek besorolásának problémáját is. Ez az áttekinthetően rendszerezett, színvonalas anyag egyben kiválóan érzékeltette, milyen népes és kiterjedt művészkr, mennyi korszakmeghatározó, tekintélyes egyéniség tartozott az antwerpeni festőiskolához, amely komoly szerepet játszott nemcsak a 17., hanem a későbbi századok festészetének alakulásában is. Ugyanakkor – különösen az 1980-as évek közepétől – a jelentősen megszaporodott monográfiák (D. Steadman:

Abraham van Diepenbeeck; R.-A. d'Hulst: *Jacob Jordaens* 1982; Klaus Ertz: *ifj. Jan Brueghel* 1984; A. Busiri Vici: *Peter van Lint*; H. Devisscher: *Kerstiaen de Keuninck* 1987; E. Larsen: *Van Dyck*; J.-P. de Bruyn: *Erasmus II. Quellinus* 1988; U. Härting: *ifj. Frans Francken*; H. Robels: *Frans Snyders*; M. Jaffé: *P. P. Rubens* 1989; G. Spiessens: *Alexander Adriaenssen* 1990; R. de Bertier de Sauvigny: *Jacob és Abel Grimmer* 1991; D. Bieneck: *Gerard Seghers*; P. Hibbs: *Decoteau: Clara Peeters* 1992; K. Ertz: *ifj. Pieter Brueghel* 1993) és monografikus kiállítások (*Jan Boeckhorst, Antwerpen–Münster* 1990; *Van Dyck, Washington* 1990–91; *ifj. David Teniers, Antwerpen* 1991; *Theodor van Thulden, s'Hertogenbosch–Strassburg* 1991–92; *Jacob Jordaens, Antwerpen* 1993) után most lehetőség nyílt tágabb összefüggésben vizsgálni számos mester életművét. Külön érdeme volt a kiállításnak, hogy Rubens, Van Dyck és Jordaens talentumának méltatása mellett felkeltette az érdeklődést olyan tehetséges mesteremberek iránt is, akiknek eddig kevés figyelmet szentelt az utókor. A neves flamand festőtriász munkásságának érdemi tárgyalására a katalógus bevezető tanulmányaiban került sor, csakúgy, mint az antwerpeni festészet előzményeinek, gazdasági-társadalmi hátterének, holland és spanyol kapcsolatainak áttekintésére, és külön fejezetek szólnak az egyes műfajok, illetve a rajzművészet fejlődéséről. Neves kutatók (a fent említettekén kívül a teljesség igénye nélkül: David Freedberg, Carl van de Velde, Justus Müller Hofstede, Christopher Brown, Karl Schütz, Konrad Renger) által írt huszonegy esszé aktualitását mi sem bizonyítja jobban, mint az, hogy az elmúlt évtizedben csupán egyetlen



Antwerpeni festő, 17. század első fele: Dávid diadala. Budapest, Szépművészeti Múzeum, ltsz. 9837

összefoglaló munka jelent meg erről a témáról, a „Picturing Art in Antwerp, 1550–1700” (Z. Filipczak, 1987.).

A Szépművészeti Múzeum három műtárgyat kölcsönzött a kiállításra: a Bruegel-követő, Marten van Cleve (1527–1581) *Parasztlakodalma* mellett a flamand festészet ún. arany századát a csak nemrégiben Otto van Veen (1556–1629) műveként meghatározott *Herkules harcba száll a szenvedélyekkel* (Ember I.: Három flamand allegória a Szépművészeti Múzeumban. A Magyar Nemzeti Galéria Évkönyve 1991) és Peter van Lint (1609–1690) 1987-ben vásárolt képe, a *Silvio és Linco a megsebzett Dorindával* (Gosztola A.: A flamand gyűjtemény legújabb szerzeménye. Bulletin du Musée Hongrois des Beaux-Arts 73, 1990) képviselte a Múzeum közel kétszázötven darabot számláló flamand barokk festmény-gyűjteményéből.

Az európaihoz hasonlóan nagyszabású, de kizárólag festészeti kiállítást rendeztek „The Age of Rubens” címmel az Egyesült Államokban is. A hangsúlyt Rubens, Van Dyck és Jordaens munkásságának sokoldalú és gondos bemutatására helyezték a rendezők. Ebben minden bizonnyal nemcsak a flamand kis- és nagymesterek megszokott és jogos rangsorolása játszott szerepet, hanem az a törekvés is, hogy érzékeltessék az amerikai flamand gyűjtemények – ahonnan a legtöbb képet kölcsönözték a kiállításra – gazdagságát és színvonalát is. Átfogó képet erről Arnout Balis, Carl van de Velde és Hans Vlieghe „Flemish Paintings in America. A Survey of Early Netherlandish and Flemish Paintings in the

Public Collections of North America” című, 1992-ben megjelent összeállításából nyerhetünk.

A kiállítás impozáns katalógusában Peter Sutton a flamand barokk festészet népszerű műfajairól és jeles képviselőiről írt két tanulmánya mellett külön kitér egy igen izgalmas témára, Rubens évszázadokon keresztül napjainkig érvényesülő hatásának kérdésére, Delacroix-tól, Cézanne-on és de Chiricón át egészen Rauschenbergig. Alapos összefoglalását a korról hat esszé teszi teljessé, többek között David Freedberg, Konrad Renger és Hans Vlieghe tollából. Ezt 132 remekmű mélyre ható elemzése követi, a mesterek életrajzával és – követendő módon – képmásának reprodukciójával kiegészítve. Magyarországi gyűjteményből egyetlen kép sem szerepelt a kiállításon, megemlítik és reprodukálják azonban Jacob Jordaens több variánsban fennmaradt Bűnbeesés-jelenetének a Szépművészeti Múzeumban őrzött példányát a The Toledo Museum of Art azonos témájú képével kapcsolatban (Kat. no. 45-nél, Fig. 2.).

Az utóbbi években a flamand festészet kutatásának egyik központi tárgyát képezte a Fort Worth-i Kimbell Art Museum *Dávid diadala*-képe (fa, 58,5 × 80 cm), mely az amerikai és az európai bemutató katalógusában egyaránt Jan van den Hoecke műveként került publikálásra (Boston, p. 167, Fig. 14; Köln, p. 141, Fig. 10.). A képet korábban hol Rubens (Jaffé 1969), hol ismeretlen Rubens-követő (Held 1980), hol ifj. Erasmus Quellinus (de Bruyn 1977, 1988) munkájaként tartotta számon a szakirodalom. Az attribúciós cikkek alapján nyilvánvaló,

hogy számos másolata, variánsa közül nem ismertek a külföldi szakemberek körében a Magyarországon őrzött példányok: az egyik, egy gyenge másolat a BAV 61. aukcióján bukkant fel (1983. szeptember, 153. szám), míg a Szépművészeti Múzeum gyűjteményét gazdagítja a másik darab, amely csaknem minden részletében, és kvalitásában is megegyezik a Fort Worth-i képpel (réz, 42,5 × 59 cm, ltsz.: 9837). Az amerikai kép attribúálása körüli bizonytalanság és némi stíluseltérés a két kép között indokolja az óvatosságot a budapesti festmény meghatározásával kapcsolatban. A dolog pikantériája, hogy a Fort Worth-i képet a Szépművészeti Múzeumban őrzött – korábban ifj. Erasmus Quellinusnak, újabban ugyancsak Jan van den Hoecke-nak tulajdonított – *Saul Dávid hárfájátékát hallgatja* (ltsz.: 4276) festményével együtt egy ótestamentumi jeleneteket ábrázoló, Hoecke

festette sorozat részeinek tekintik (J.-P. de Bruyn: Erasmus II. Quellinus. Freren 1988, Kat. no. 82.; H. Vlieghe: Nicht Jan Boeckhorst, sondern Jan van den Hoecke. Westfalen Bd. 68, 1990, p. 171, Fig. 15.). Minden bizonnyal számos kérdést tisztáz majd a Szépművészeti Múzeumnak az az 1995 tavaszán Milánóban megrendezésre kerülő kiállítása, melyen a jelenleg raktárban őrzött két budapesti kép együtt kerül majd bemutatásra.

Mind az európai, mind az amerikai kiállítás igen sikeres vállalkozásnak bizonyult, mert tudományos publikációkban, igényes népszerűsítő kiadványokban és reprezentatív albumokban gazdag, hosszú évtizedek után kielégítette a legújabb kutatási eredmények és legaktuálisabb szakmai kérdések összegzésének az igényét.

Gosztola Annamária

„DAWN OF THE GOLDEN AGE.” NORTHERN NETHERLANDISH ART 1580–1620. RIJKSMUSEUM, AMSTERDAM, 1993. DECEMBER 11–1994. MÁRCIUS 6.

A holland művészettörténeti kutatás utóbbi évtizedeiben kiemelkedő szerep jutott az észak-németalföldi művészet egyes korszakait bemutató nagyszabású kiállításoknak, mint a „Middeleeuwse kunst der noordelijke Nederlanden” (Észak-németalföldi középkori művészet, Amsterdam, Rijksmuseum, 1958), a „Kunst voor de beeldenstorm” (Művészet a képrombolás előtt, Amsterdam, Rijksmuseum, 1986) vagy a „Nieuw licht op de Gouden Eeuw” (Az aranykor új megvilágításban, Utrecht, Centraalmuseum, 1987). Ezek a többszáz műtárgyat felsorakoztató, gyönyörűen installált kiállítások és a hozzájuk kapcsolódó, sokéves kutatómunka eredményeit feldolgozó, gazdagon illusztrált katalógusok a legkiválóbb múzeumi és egyetemi kutatók tollából nagymértékben gazdagították és sok esetben gyökeresen megváltoztatták a holland művészetről alkotott képünket.

Ezeknek a bemutatóknak a sorába tartozik az 1993. december 11. és 1994. március 6. között Amsterdamban megrendezett *Az aranykor hajnala* (Dawn of the Golden Age) kiállítás is. Alcíme – Észak-németalföldi festészet 1580–1620 (Northern Netherlandish Art 1580–1620) – a 17. századi Hollandia történelmi, gazdasági és kulturális aranykorát közvetlenül megelőző négy évtizedre utal, amely korszakkal a művészettörténeti kutatás ilyen alapossággal ez idáig nem foglalkozott.

A korszakhatárok kijelölésénél az 1580-as év megválasztását történelmi, gazdasági és művészettörténeti szempontok egyaránt indokolják. Az Utrechti Uniót (1579) és a Spanyolországtól való elszakadást (1581) követő gazdasági fellendülés és a polgárság hatalmának ezzel együttjáró növekedése a vizuális művészetek korábban soha nem látott virágzását indította el.

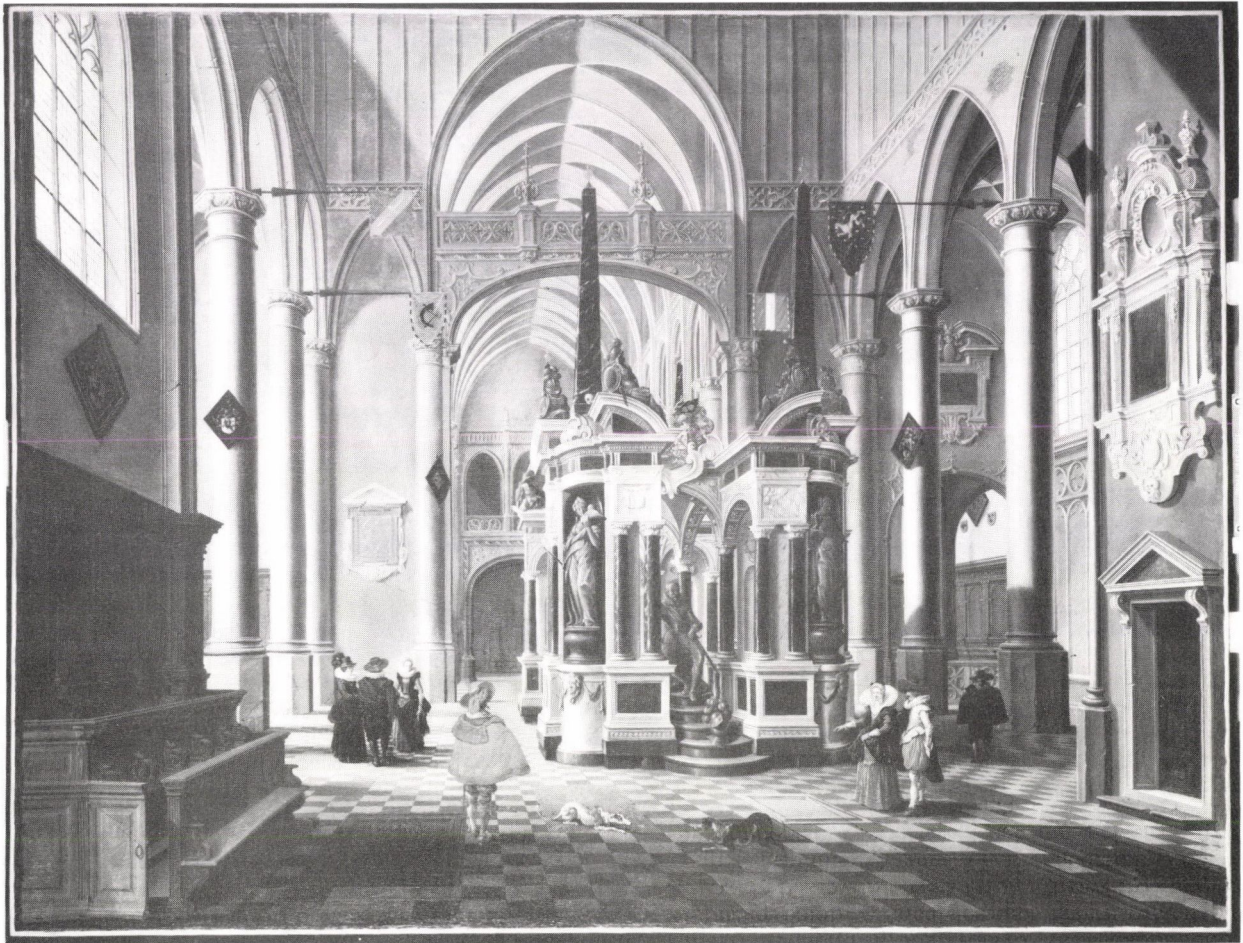
Az 1580-as években kezdte térhódítását az úgynevezett holland manierizmus, a századfordulóig megőrizve vezető szerepét. Bartholomeus Spranger, a haarlemi Karel van Mander, Cornelis Cornelisz van Haarlem és Hendrick Goltzius, valamint az utrechti Abraham Bloemaert és Joachim Wtewael festményei reprezentálják a kiállításon ezt a rudolfizmus inspirálta stílusirányzatot. Az 1600 körül bekövetkezett változás a manierizmussal

való szakítást eredményezte. A művészek érdeklődése a mindennapi életből vett „tipikusan holland” témák felé fordult, amelyeket hosszú időn át csupán a valóság pontos rögzítéseként interpretáltak, meg nem értve azok rejtett tartalmát, burkolt utalásait.

Az aranykor hajnalának nevezett időszakra tehető a műfajokra specializálódás kezdete is. Az északi tartományokban 1585-ig alig ismert új műfajokat (tájkép, városkép, csendélet, tengeri csatakép, zsáner stb.) a 16. század utolsó évtizedeiben vallási vagy anyagi okok miatt a déli tartományokból északra költözött művészek honosították meg. Az úgynevezett architektúrákép műfaját a Szépművészeti Múzeum Bartholomeus van Bassen *Képzeltbeli templom Orániai Vilmos síremlékével* című képe reprezentálja a katalógusban (Kat. 211.). (A kiállításon sajnos nem szerepelt, mert a rendezők anyagi okok miatt az utolsó pillanatban elálltak kölcsönzési szándékuktól).

Ami a korszakot lezáró 1620-as évszámot illeti, megválasztása korántsem olyan egyértelmű, mint az 1580-é. Egyet kell értenünk Peter Hecht (utrechti egyetem) véleményével, aki a korszakhatár néhány évvel való kitolását tartotta volna ésszerűnek. Ebben az esetben láhattuk volna az Itáliából éppen hazatért Ter Brugghen és Honthorst képeit, akik Caravaggio művészetét közvetítették Hollandiába, valamint Lievens és Rembrandt pályájának indulását is, hogy csak a legnagyobbakat említsük azok közül, akik a holland festészet fejlődésében a legkiemelkedőbb szerepet játszottak.

A mintegy kétfélmillió guldent felemésztő, csaknem 400 műtárgyat felsorakoztató kiállítás egyenes folytatása az 1986-ban megrendezett „Művészet a képrombolás előtt” című, az észak-németalföldi művészet 1525 és 1580 közé eső időszakát áttekintető tárlatnak. A rendezés is ugyanazt a koncepciót követte: együtt bemutatni az azonos korból származó különböző műtárgyakat a jobb megértés és a kultúrtörténeti teljesség céljából. Az 1986-os kiállítás ezt több helyszínen és több egymáshoz kapcsolódó bemutató (De Smaak Van de elite/Az elit ízlése, Amsterdam, Historischmuseum; Huisraad Van een molenaarsweduwe/Egy molnár özvegyének háztartása, Rot



Bartholomeus van Bassen: Képzelt templom Orániai Vilmos síremlékével. Budapest, Szépművészeti Múzeum, ltsz. 1106

terdam, Boymans-van Beuningen Museum) segítségével érte el, *Az aranykor hajnala* kiállítás egyetlen helyszínén és egy időben teszi ugyanezt, sikeresen. A rendezők nem kívántak mást, mint végigvezetni a nézőt a korszak műalkotásainak legjaván, gyönyörködtetni és lehetőséget adni arra, hogy ki-ki megalkothassa a maga képét a századfordulót megelőző és követő két-két évtized művészetéről. A tárgyak tudatos csoportosítása, festmény, rajz, szobor és iparművészeti tárgy együttes bemutatása (Karel van Mander rajza és festménye együtt a tervei alapján készült falikárpittal vagy David Vinckboons, Esaias van de Velde és Willem Buytewech korai zsánerei egymás mellett) különleges élményt nyújtanak látogatónak és szakembernek egyaránt.

A Rijksmuseum tizenhat termében kiállított művek nagy része a múzeum saját gyűjteményéből került ki. A korszak teljes bemutatásához hiányzó műveket európai és amerikai múzeumoktól és magánszemélyektől kölcsönözték. II. Erzsébet angol királynő gyűjteményéből például egy H. Avercamp-rajzot (Kat. 308) és egy *Jakob történetével* díszített fedeles ezüsttálat állítottak ki a rendezők (Kat. 98).

A kiállításra megjelentett több mint 700 oldalas angol nyelvű katalógus (anyagi okok miatt a holland nyelvű kiadás nem jelent meg) elsősorban a szakemberek számára készült, hiszen terjedelme és méretei alig teszik

alkalmassá arra, hogy a látogató a helyszínen kiállításvezetőként használhassa. A kiállított tárgyakról szóló katalógusrészt művészéletrajzok és öt tanulmány előzi meg.

Wouter Th. Kloek esszéje teljes áttekintést nyújt Észak-németalföld művészetének 1580-tól 1620-ig terjedő időszakáról, műfajonként tárgyalva annak változásait. J. Buyn a holland művészetben 1600 táján bekövetkezett fordulópontra elemzi, Hessel Miedema tanulmányának témája pedig annak a kérdésnek a vizsgálata, hogy mit tartottak a kortársak értéknek az 1600 körüli évek festészetében.

Az utolsó két esszé jelenleg is folyó kutatások kezdeti eredményeit rögzíti. Marten Jan Bok Karel van Mander *Schilderboek*-jét használja forrásként a korabeli műpiac történetének vizsgálatához. Tanulmányában arra keres választ, hogy kik voltak a Van Mander által megnevezett műtárgytulajdonosok, mi motiválta a festészet iránti érdeklődésüket, befektetésnek tekintették-e a műtárgyvásárlást vagy a gyűjtőszenvetély vezette őket, netán csak dekorációs célra vásároltak festményeket? A Rijksmuseum által anyagilag is támogatott, komoly levéltári kutatásokon alapuló tanulmány talán a legeredetibb írása a katalógusnak.

Hasonló figyelmet érdemel újszerűségével a Nadine Orenstein, Huigen Leeftang és Christiaan Schuckman által írt, Ger Luijten szerkesztette esszé, amely a német

földi metszetkiadók személyével és tevékenységével foglalkozik, külön fejezetet szentelve Hendrick Goltziusnak, Hendrick Hondiusnak és Claes Jansz Visschernek. Tevékenységüket – tekintettel a kiállítás korszakhatárára – csak 1620-ig vizsgálják a szerzők, lemondva arról, hogy kiadói működésük teljes egészét bemutassák.

A 346 tudományos igénnyel feldolgozott műtárgyelemzéssel és gazdag bibliográfiával kiegészített katalógus egyaránt nélkülözhetetlen a kor kutatásával foglalkozó szakember és a korszak iránt mélyebben érdeklődő néző számára.

Balogh Ilona Klára

BILDER VOM ALTEN MENSCHEN IN DER NIEDERLÄNDISCHEN UND DEUTSCHEN KUNST. 1550–1750. HERZOG ANTON ULRICH-MUSEUM, BRAUNSCHWEIG, 1993. DECEMBER 14–1994. FEBRUÁR 20.

Az öregség fogalmához tradicionálisan a legkülönbébb pozitív és negatív asszociációk kötődtek, melyek gyakran évszázadokon keresztül változatlan, „toposzszerű” formában éltek tovább, s egy-egy adott korszak irodalmában és képzőművészetében is igen jól megragadhatók. A braunschweigi Herzog Anton Ulrich-Museum mintegy százötven válogatott műalkotást felsorakoztató „Bilder vom alten Menschen” című kiállítása művészet-topográfiai és időbeli értelemben is egy viszonylag zárt, áttekinthető egységet átfogva igyekezett képet adni arról, milyen fontosabb szerepkörökben, illetve funkciókban találkozhatunk idős emberek ábrázolásaival az 1550 és 1750 közötti németalföldi és német művészetben. A kiállított műtárgyak körülbelül egynegyede a múzeum saját gyűjteményéből került ki, s a helyi adottságokat is figyelembe véve, a hangsúly a 17. századi holland és flamand művészet bemutatására esett.

Thomas Döring, a kiállítás rendezője, tizenegy úgynevezett kerettéma (Rahmenthema, Kernthema) köré csoportosította az anyagot, ráirányítva ezzel a figyelmet az egyes konkrét témákon túlmutató, általánosabb formai és tartalmi összefüggésekre. A látogatókat elsőként az adott időszakban különösen népszerűvé váló karakterfejek, modelltanulmányok és „tronie”-k fogadták, melyek készítésének elsődleges célja az idős ember sajátos fizionómiájának, rendkívül kifejező, „festői” arcvonásainak a megragadása volt. Ezt követték az életkorokat, a természet és kozmosz egységét szimbolizáló allegorikus ábrázolások, majd a tekintélyt és az isteni inspirációt megszemélyesítő pátriárkák és próféták képei, köztük a Szépművészeti Múzeum által a kiállításra kölcsönadott két festmény egyike, Jan Victors *Jakób megáldja József fiait* című alkotása. (Kat. 27.)

Külön kategóriát képeztek a remeték, bölcsek és tudósok, illetve általában az erényes és jámbor élet megtestesítői, akárcsak az élet alkonyának szorgos hétköznapijait és apró örömeit illusztráló metszetek és zsánerképek. Nem hiányoztak az anyagból a pénzsóvár öregek, kerítőnők és alkímisták, s az idős korban előtérbe kerülő negatív emberi tulajdonságok egyéb reprezentánsai sem. Véleményünk szerint inkább ezek között lett volna a helye Hendrick Bloemaert stockholmi *Hennetasterének* (Kat. 49.) vagy Adriaen van Ostade és Cornelis Dusart pletykás öregasszonyokat, részeg matrónákat megörökítő rézkarcainak (Kat. 54. és 58. – mindkettő a Herzog Anton Ulrich-Museum tulajdona), melyek a tárlaton az előző műtárgygyűjtes részeként kerültek bemutatásra.

A következő nagyobb egységet a hűségben és szeretetben egymás mellett megöregedő házaspárok, illetve az

ezek ellenpólusát képező össze nem illő párok ábrázolásai alkották. Szülő és gyermek, idős és fiatal kapcsolata volt a tágabb témája azoknak a műalkotásoknak, melyek között a másik budapesti festmény, David Ryckaert III. *„Ahogy az öregek énekelnek, úgy fütyülnek a fiatalok”* című képe is helyet kapott. (Kat. 81.)

A kiállítás külső szakértők bevonásával készült reprezentatív katalógusa a már említett kerettémák szerinti beosztást követi. Az egyes katalógustételek megírása során a szerzők egyaránt érintették az adott műtárggyal kapcsolatban felmerülő stílári és ikonográfiai kérdéseket, s bár egy-két esetben az idézett szakirodalom talán kiegészíthető lett volna néhány újabb keletű publikációval, a képleírások így is általában pontosak és szakszerűnek nevezhetők.

A katalógusban több önálló tanulmány is helyet kapott. Thomas Döring két részből álló bevezetője a kiállítás alapkonceptióját, célkitűzéseit s a témaválasztás szem-



David Ryckaert III.: „Ahogy az öregek énekelnek, úgy fütyülnek a fiatalok.” Budapest, Szépművészeti Múzeum, ltsz. 53.452

pontjait világítja meg, áttekintést nyújtva a témakörrel foglalkozó művészettörténeti kutatás mai állásáról is. Martin Bircher és Carsten-Peter Warncke rövid összefoglalói ezek után a német barokk irodalomra és a korabeli emblematikára engednek kitékintést. A továbbiakban Reinhart Schleier írása az idős alakoknak az allegorikus ábrázolásokon betöltött szerepét elemzi, míg Cristiane Wiebel tanulmánya Szent Jeromos ikonográfiájával foglalkozik. Az amerikai Wayne Franits a 17. századi holland életképfestészetben belül mutat rá az öreg figurákra kiosztott szerepek sablonszerűségére, az utolsó tanulmány szerzője, Hans Joachim Raupp pedig az „idős művész”, illetve a „késői stílus” kérdéskörét boncolgatja.

Az öregek évének nyilvánított 1993-as esztendő végén a Herzog Anton Ulrich-Museumban megnyílt „Bildern vom alten Menschen” című kiállítás és katalógusa természetesen nem vállalkozhatott a rendkívül szerteágazó témakör minden részletre kiterjedő feldolgozására, sőt, még a képzőművészeti vonatkozásoknak is csupán egy részét érinthette.

Ezen igyekezett segíteni a Braunschweigesches Landesmuseum párhuzamosan megrendezett tárlata és az ehhez kapcsolódó tanulmánykötet (Das Alter in Kunst und Kultur), melyek az öregség társadalomtörténeti, illetve kultúrtörténeti aspektusaival ismertették meg az érdeklődőket.

Németh István

KÉT FRANKFURTI KIÁLLÍTÁSRÓL

(LESELUST. FRANKFURT, SCHIRN KUNSTHALLE, 1993. SZEPTEMBER 25–1994.

JANUÁR 2.; GEORG FLEGEL. FRANKFURT, SCHIRN KUNSTHALLE,

1993. DECEMBER 19–1994. FEBRUÁR 15.)

A frankfurti Schirn Kunsthalle az itáliai festészet egy-egy mesterét (Guido Reni 1988–89, Savoldo 1990, Guercino 1991), vagy iskoláját (Genova 1992) bemutató nagyszabású vállalkozásai után 1993-ban két északi barokk tárgyú kiállítást szervezett. A „Leselust” (Olvasókedv) címet adták az első, 84 darabból álló, 17. századi holland festészeti tárlatnak (szeptember 25-től 1994. január 2-ig meghosszabítva). A téma az őszi frankfurti könyvvásárhoz kapcsolódott, melynek meghívottja éppen a mai két németalföldi állam, Hollandia és Belgium volt. A tematikus válogatás az olvasás és írás, könyv és levél ábrázolása ürügyén igen vonzó együttessé eredményezett a holland *aranyszázad* legszebb képeiből. A Schirn Kunsthalle eddig elért rangját, munkatársai agilitását, a szakmai – és persze technikai – feltételek magas színvonalát igazolja, hogy Amszterdam egy Rembrandt, Washington egy Vermeer kölcsönzésével járult hozzá a sikerhez, de itt volt TerBrugghe *Négy Evangélista*ja is Deventerből (legutóbb 1987-ben Utrechtben és Braunschweigben láthattuk őket), imponáló volt a TerBorchok sora (Helsinki-ből, Varsóból, Detroitból, Philadelphiából és Schwerinből), és kitűnően voltak reprezentálva a leideni finomfestők (Gerard Dou, Frans és Willem van Mieris, Gabriel Metsu stb.). Rendkívüli élményt nyújtott Jan Lievens és Gerard Dou egy-egy ifjúportréja historizáló köntösben: Rupert von der Pfalz és Karl Ludwig von der Pfalz gyerekkori képmásai tanítómestereik társaságában – mindkettő a Paul Getty Museum tulajdona (Malibu, California). A Rembrandt-kör festőitől szereplő művek közül kiemelendő még Samuel van Hoogstraeten rotterdami *Olvasó fiúja*, mely érdekesen csengett össze Michael Sweerts kevésbé ismert szentpétervári képével.

A budapesti Szépművészeti Múzeum három állandó kiállítási darabbal volt jelen. Közülük a közönség egyik kedvence lett Jan van der Heyden *Szobasarak ritkaságokkal* című műve, melyet most először volt alkalmunk közvetlenül összevetni a mester egy korábbi, hasonló kompozíciójával a bécsi Akadémia gyűjteményéből. Jan Steen *Bordély-jelenetét* és Pieter de Hooch *Levelet olvasó nőjét* is tanulságos volt látni a szokásostól eltérő összefüggésben.

A kiállítás azonban nagyobb igénnyel lépett fel, mint-hogy jeles mesterek nívós műveiből ízléses összeállítást nyújtson. Sabine Schulze programja szerint az írás és olvasás képi ábrázolásának ikonográfiai vonatkozásait foglalta össze, logikusan egymást követő gondolatkörökbe osztva az anyagot. A Könyvek könyvével nyitva a sort (Evangélisták, próféták, szentek, szerzetesek stb.) a Bibliának a protestantizmus szellemében megnőtt új jelentőségével, a tiszta forrás közvetlen tanulmányozásának kálvini követelményével hozta összefüggésbe a 17. századi Hollandia magas szintű könyv- és írás-kultúráját. A tudomány és tudósok világának bemutatását (tudósportrék, könyv-csendéletek, alkimista műhelyek, sarlatánok) a szellemi munka és a Melankólia ikonográfiai szempontból meglehetősen kidolgozott kapcsolatára alapozta. Az emberi tudás – mint minden földi érték – múlandóságának és hiábavalóságának gondolata is folyton kísért a képeken (Vanitas-csendéletek), mint a kor morális alaptétele. Éppen a megörökítés eszköze is lehet azonban az írás (exegi monumentum...), ami sajátságosan fejeződik ki a trompe l'œil csendéletekben – erről szólt a következő szakasz, míg az utolsó nagy egység a levelezés polgári szokásának képeit foglalta magában az 1630-as évektől szinte a század végéig, sok nyilvánvaló vagy kétértelmű, esetleg ma már megfejtethetlen rejtett utalással, pikáns célzással.

Nagyjából a fenti témakörökhöz kapcsolódnak az (ezúttal nem túlméretezett) katalógus bevezető tanulmányai. A nemzetközi szerzőgárda korábbi publikációk továbbfejlesztett vagy lerövidített változatával járult hozzá a kötethez. A képleírásokat Justus Müller-Hofstede egy fiatal tanítványa, Bettina Werche állította össze.

A kiállítás nagy közönségsikert ért el, és rendkívül jó sajtóvisszhangja volt. S még ha újságírói túlzásnak tekinthető is az a megállapítás, hogy ezúttal az Eddy de Jongh nevéhez fűződő ikonográfiai iskola rehabilitációja történt volna meg, valamit azért mutat ez a siker. A szakma számára már régen eldőlt az akadémikusnak tűnő vita a 17. századi holland festészet deskriptív, avagy in-s-truktív természetéről. Most viszont az is bebizonyo-



Georg Flegel: Csendélet sajttal. Budapest, Szépművészeti Múzeum, ltsz. 91.1

sodott, hogy a művelt európai közönség igenis fogékony partner a képek mögöttes értelmének felfejtésében, és képes újraélni azt az intellektuális játékot, ami által a kortársakra is hatottak ezek a művek.

Szerencsés ötlet volt a „Leselust” nyitva tartását meghosszabbítani, így csaknem egy hónapig párhuzamosan volt látogatható a következő, Georg Flegel életművét mindeddig legteljesebben bemutató anyaggal (december 19-től 1994. február 15-ig). A frankfurti Historisches Museummal közösen szervezett monografikus kiállítás német szakértője Kurt Wettengl volt, s mintha ott, a művek születésének egykori helyszínén kissé elfeledték volna, hogy a Flegel-kutatás úttörője a festő származási helyén dolgozó Hana Seifertová volt, akinek a jelenlegi katalógusnál ugyan szerényebb méretű, ám alapvető monográfiáját – előkészítő tanulmányok sora után – egy évvel korábban Prágában adták ki. Seifertová természetesen aktívan részt vett a frankfurti project előkészítésében is, s ha nem is az ő sokéves munkája betetőzéseként jelent meg ott a német csendéletfestészet elindítójának működése, viszonzásul a kiállítás (némileg redukált formában) Prágába is eljutott – német támogatással (1994. március 10-től május 8-ig).

A kiállítás teljességre törekedett, és minden oldalról bemutatta Georg Flegel működését, attól kezdve, hogy Frankfurtba érkezett 1792–93 táján, feltehetőleg Lucas van Vlackenborchhal együtt. Közös tevékenységük irányította Flegelt a csendéletfestés felé, mert a műhelyükben készült nagy évszak-allegóriákon, piac- és konyha-képeken a szükséges tárgyak megfestésének feladata hárult rá. Lucas halála (1597) után még Martin van Valckenborch volt egy darabig a munkatársa hasonló nagy interieur-

képek kivitelezésében, de aztán szinte egy csapásra függetlenítette a gazdag csendéleti részletet e kompozícióktól, s elindította mint önálló műfajt több évszázados hódító útjára. Hogy egyszersmind az európai festészet történetének e tárgyban az egyik csúcsteljesítménye is neki köszönhető, azt sokrétűen bizonyította most bemutatott nyolcvan műve.

A kiállításra kölcsönzött budapesti kép a korai trompe l'œil hatású csendéletek közé tartozik. Eredetileg egy kétrekeszes szekrény-kép alsó polcát képezte, melyet kettévágtak. 1988-ban bukkant fel budapesti magángyűjteményben ez a darab, és 1991-ben Pigler Andor nagylelkű adománya segítségével vásárolta meg a Szépművészeti Múzeum. (Felső része egy csehországi kastély múzeumából néhány éve tűnt el.)

Külön említést érdemelnek Flegel örömdetes bőséggel felsorakoztatott akvarelljei, melyek bámulatos finomságukkal a praktikus célú természettanulmánynak a művészi interpretáció szintjére emelésére mutatnak példát. Mások botanikai és zoológiai illusztrációk, árukatalógusok és festői mintakönyvek készítésére használták aprólékos pontossággal kidolgozott állat- és növényábrázolásait, amire a természettudományok gyors fejlődése, a virágzó kertkultúra, a fellendülő virágkereskedelem és a gazdag rétegek gyűjtőszennvedélyének fokozódása teremtett igényt. A rendezők többek között Joris Hoefnagel, id. Matthäus Merian „tudományos naturalizmussal” készült néhány munkájával jelezték a közeget, melyben Flegel miniatűr remekei létrejöttek. Egyebekben is próbálták érzékeltetni a 17. század eleji Frankfurt társadalmi, gazdasági, művészi háttérét (térképek, császárkoronázások képei stb.), és a látogatók

nagy tetszésére több vitrint megtöltöttek az asztali kultúrá-
nak a csendéleteken is megjelenő tárgyaival: különböző fa-
zonú pompás poharak és üvegkelyhek, porcelán- és ötvös-
tárgyak, korsók, kések, címeres edények és szakácskönyvek
tették még változatosabbá a kiállítást. Bizonyos kitekintést a
Flegel és a németalföldi csendéletfestők hatása alatt dolgo-
zó hanai mesterek válogatott művei adtak, *Gottfried von*
Weedigtől Peter Binoit-n keresztül Sebastian Stoskopffig.

A szokásostól eltérő szerkezetű (az 1979–80-as nagy
münsteri csendéletkiállítás szakaszolására emlékeztető)
katalógusban a tanulmányok és a kiállított tárgyak rész-

letes elemzése egymást váltja, négy nagy egységben ki-
merítő vizsgálat alá vetve az életművet. A feldolgozás
során a specialisták történeti, kompozicionális, ikonog-
ráfiai és festéstechnikai szempontokat egyaránt érvé-
nyesítettek. S noha a megérdemelt közönségsiker ezút-
tal sem maradt el, a szakmai jelentősége ennek a monog-
rafikus kiállításnak sokkal nagyobb, mint a kétségtelenül
szellemes és szintén „profi módon” összeállított „Lese-
lust”-é volt.

Ember Ildikó

TÍMÁR ÁRPÁD „KÉPZŐMŰVÉSZETI IRODALOM MAGYARORSZÁGON A 19. SZÁZAD ELSŐ FELÉBEN” CÍMŰ KANDIDÁTUSI ÉRTEKEZÉSÉNEK VITÁJA

A vitát 1994. június 29-én tartották a Duna-palota kistermében. Elsőként Kovalovszky Márta olvasta fel opponensi véleményét:

„Már a dolgozat címének, de azután főként 235 oldal terjedelmű szövegének elolvasásakor némi meghatódottságot érez az érdeklődő (és bíráló), olyasfélért, amelyet egy újszülött bölcsőjénél szoktunk érezni. Tímár Árpád munkája ugyanis a magyar nyelvű képzőművészeti irodalom megszületését követi nyomon három területen: a Dürerről szóló cikkek, ismertetőik áttekintésével és elemzésével, a Ferenczy István-féle Mátyás-émlékmű körül folyó hírlapi vitában és végül Novák Dániel képzőművészeti tárgyú munkásságán keresztül. A *magyar művészettörténet* forrásvidékére vezet bennünket a szerző, s így egyúttal a *magyar művészet* forrásvidékére is; az írások – leggyakrabban rövid cikkek, ismertetőik, beszámolók, hosszabb tanulmányok, vitairatok; az igazi kritikák csak később születnek majd meg, a 19. század második felében – gyakran keresgélnek még formájukat, feladatukat. Próbálgatják a művészeti alkotásokra illő kifejezéseket, igyekeznek magyarázni az idegen nyelvű (elsősorban német) művészeti irodalom fordulóit, sokszor nehézkes, a fogalmazás izgalmától elfúló hangon szólalnak meg. De e hang mögött ugyanaz a lelkesedés, ugyanaz a nemes hazafiság, teremtésvágy és az egykorú Európához mint a korszerűség, műveltség és haladás mértékéhez való igazodás óhaja lüktet, amely a kor magyarországi művészeit is mozgatta, amikor nemzeti művészetet, »honi« festészetet, szobrászatot, képzőművészetet akartak létrehozni. A szerző maga is hangsúlyozza a munka bevezetőjében, hogy »A képzőművészeti irodalom létrejötte végső soron része annak a nagy nemzeti programnak, amely a nemzet felemelkedését, a polgárosodást, a nemzeti kultúra – ezen belül a nemzeti művészet – megteremtését tűzte ki céljául.« (2. oldal) Rámutat ugyanakkor már itt arra a tényre, hogy a nemzeti művészet megteremtésének programja elválaszthatatlan a haza és haladás ügyétől, meg a nemzetté válás történelmi jelentőségű folyamatától. Éppen a tanulmány első fejezete, a Dürerről szóló egykorú magyar irodalom reprezentálja ezeket az összefüggéseket a legvilágosabban. Ugyanakkor Tímár azt is érzékelteti, hogy a Ferenczy szobra és személye körül dúló viták vagy Novák Dániel művészeti tárgyú cikkei (olykor építészeti, műszaki kérdésekkel foglalkozó cikkei) mélyén is – kimondva vagy kimondatlanul – a nemzeti művészet és a hazai műkritika megszületésének korszakos jelentőségű kérdésköre húzódik meg. A harmincas-negyvenes évek folyóiratait lapozgatva a politikusok, az írók-költők, a külföldi tudósítók és vidéki levelezők írsaiban újra meg újra visszatér a téma, ha olykor futó megjegyzésben, mellékmondatban is: s a gondolat, hogy »honi művészetnek« *lennie kell*, nemcsak a szavakat, hanem a korszakban keletkezett képeket,

szobrokat és magukat a művészeket is mélységesen áthatotta. Amikor 1981-ben a Magyar Tudományos Akadémia Művészettörténeti Kutató Csoportja széles körű előkészítő- és kutatómunkával megrendezte a *Művészet Magyarországon 1830–1870* című nagy kiállítást, akkor is világosan láthattuk, hogy a többségében szerény, gyakran meghatóan naiv és gyermekesen nagyra törő, az egykorú európai művészet teljesítményeihez aligha mérhető emlékenyagot éppen a nemzeti művészet akarásának és hitének ereje vonta be valami nemes patinával.

E Meller Simon és Lyka Károly óta sokszor, sokféle módon, összefoglaló kötetekben és részletkérdésekkel foglalkozó tanulmányokban kutatott korszak képzőművészete nem nélkülözi a gazdag, tudományos szempontú feldolgozást, hogy itt most csupán a már említett kiállítás tudományos katalógusára, a befejezéséhez közeledő kézikönyv-kötetre vagy az egyéb kutatók (Cennerné Wilhelm Gizella, Pusztai László, Széphelyi F. György, Szvoboda Gabriella, Szabó Júlia, Zádor Anna és mások) munkáira utaljunk. Korántsincs így azonban a hazai képzőművészeti irodalom, művészettörténet és műkritika kezdeteit illetőleg. Zádor Anna 1951-ben megjelent összefoglaló tanulmánya, *A magyar művészettudomány történetének vázlata 1945-ig* (Magyar Művészettörténeti Munkaközösség Évkönyve. Budapest, 1952, 9–40.) az egyetlen, történeti szála felfűzött áttekintése a művészeti, képzőművészeti témájú írások és szerzőik jó egy évszázadának. Tanulmánya bármilyen alapos, és az áramlatok irányának, egymáshoz kapcsolódásának bemutatásával bármilyen tájékoztató is, valóban csak vázlat, amelynek részleteit az azóta készült és a jövőben íródó ilyen tárgyú munkáknak kellett és kell majd kidolgozniuk.

A magyar művészeti-művészettörténeti irodalom a kezdeteknél csupán csak szórványos, irodalmi-társasági folyóiratokban, különféle tudományos ismerettárakban rendszertelenül megjelenő cikkekből, tudósításokból, leírásokból, útirajzokba szőtt (művészetről is szóló) beszámolókból állott. Szerzőik leginkább ismeretterjesztő céllal, nevelő-oktató szándékkal írtak, roppant lelkes hangon, s más – gyakran külhoni – írásokból csipegetett adatokkal kápráztatták el olvasóikat. Sokat jelentő, hogy Novák Dániel egyik írása például ezt a címet viseli: *Művészi és szorgalmi jegyzetek* (Regélő, 1840). Bizony, az egykorú művészeti eseményekkel, művekkel és művészekkel kapcsolatos írások legnagyobb része elsősorban a művészet dolgai iránti naiv érdeklődésből, áhítatból és a szerző ismeretterjesztő szorgalmából, buzgalmából született. A »tudományos« textusokat át- meg átszövik a személyes élményekről, tapasztalatokról szóló beszámolók, elbeszélések. A magyar művészettörténet-írás valójában csak a következő, fiatalabb generáció tevékenység-

gében jön létre: Henszlmann Imre (1813–1888), Ipolyi Arnold (1815–1889) és Römer Flóris (1823–1886) munkássága már elmélyült, következetes elméleti írások és kritikák összefüggő láncolata. A Nagy Triász megteremtette és egyben évtizedeken át ki is töltötte a tudományág kereteit, betöltötte feladatait. Elsősorban a német művészetelmélet és művészettörténeti irodalom tanulságait felhasználva vizsgálták az ókori, a középkori és kortársi művészet kérdéseit. Munkáikban határolódott körül az a módszer, amelyet azután a következő évtizedek magyar szakirodalma már magától értetődő természetességgel használt, és náluk teremtdőtt meg az a nyelv is, s a fogalmaknak és kifejezéseknek az a tára, amellyel azóta is élünk.

Tímár Árpád 1964-ben éppen Henszlmann Imre művészetkritikai munkáságáról írta egyetemi szakdolgozatát. Érdeklődése a közvetlen elődök és előzmények iránt nyilván innen ered. E két évtizedes kutatómunka tanulságait most szerencsés módon összegezve publikálja a kandidátusi disszertációban, visszavezetve a magyar művészettörténet-írást és műkritikát eredetének forrásvidékére, szembesítve tudományunkat önnön létkérdésivel.

A dolgozat valójában három önálló tanulmányból áll. Az első eredetileg az *Acta Historiae Artium* 1978. 1–4. számában jelent meg (Dürer-Literatur in Ungarn in der erste Hälfte des 19. Jahrhunderts), a második 1992-ben Rimaszombaton, egy konferencián hangzott el előadás-ként, míg a harmadik a Művészettörténeti Értesítő 1989. 1–4. számában látott napvilágot, címe: Novák Dániel művészeti írásai.

Az adott korszakon belül a Dürer-irodalommal foglalkozó tanulmány Cornides Sámuel 1805-ös cikkétől Ponori Thewrewk József 1844-es írásáig ad áttekintést a kérdésről, tehát csaknem az egész fél századot átfogja: a másik két tanulmány inkább a harmincas-negyvenes évek műtörténeti-műkritikai viszonyaira világít rá: a Ferenczy Mátyás-szobra körüli vita 1839–1844 között zajlott lényegében, Novák Dániel művészeti tárgyú »szorgalmi« jegyzetei pedig 1833 és 1848 között íródtak. Mint a kandidátusi dolgozat bevezetőjében Tímár Árpád kiemeli – s az egyes tanulmányok során sem feledkezik meg róla –, a képzőművészeti irodalom megszületése és megerősödésének folyamata elválaszthatatlan a korszak reprezentatív kérdéskörétől, amely a nemzeti művészet – végső soron a nemzeti lét – problémáját boncolgatja. Így természetesen a dolgozatban elvégzett tudományos vizsgálat sem korlátozódhat csupán a művészettörténet-írás kérdéseire. A vizsgált írásokat minduntalan átszövi a politika, a történelem, az ideológia, a közélet megannyi eseménye, eleme, részlete. Így volt ez csaknem fél évszázadon keresztül, s ez a közös elem fűzi szoros egységbe Tímár három tanulmányát is. Működik azonban a disszertáció megkomponálásában még valami: valami rejtett, szemérmes dramaturgiai érzék, amely természetesen a kronológia mögé rejtőzve, emelkedő ívű és érdekes szerkezetet biztosít az alapvetően filológiai jellegű dolgozatnak.

A munka fundamentumát jelentő anyag jó része eddig sem volt egészen ismeretlen; a 19. század első felének magyar művészeti kérdéseivel foglalkozó könyvek, művészmonográfiák, összefoglaló kézikönyvek, résztanulmányok jórészt felhasználták már. Tímárnak azonban gondos munkával egyrészt sikerült Novák Dániel számos, az eddigi kutatás által még fel nem fedezett írását számba vennie, másrészt a Ferenczy-féle Mátyás-szobor

hírlapi vitájának feldolgozásakor korábban nem, vagy nem eléggé méltányolt, s részletesen nem elemzett írásokkal gyarapította az anyagot (Kossuthé, Eötvösé). Hozzátehetjük, hogy az első fejezetben tárgyalt, Dürer-vonatkozású irodalmat – mely »darabonként« ismert volt – Tímár elsőként rendszerezi és elemzi most. A munka a maga szerény módján továbbá arra is felhívja a figyelmet, hogy még a legjobban ismert anyag is adhat új szempontokat és hozhat új eredményeket, ha új szemmel és körültekintően vizsgálják. Tímár látszólag nem is tett mást, mint *olvasta/újra-olvasta* az említett kérdéskörök egykorú hírlapi forrásanyagát és ennek az újraolvasásnak eredményét nyújtja át az értekezésben. Vagyis egy *olvasó/újra-olvasó* áll előttünk, abban az értelemben, ahogyan Esterházy Péter kívánt igazi olvasókat a mai magyar irodalomnak.

Az olvasás azonban természetesen csak az első – nélkülözhetetlen – lépés, mely ott kezd érdekessé és szakmai üggyé válni, ahol új, addig ismeretlen szövegekbe akad a figyelem, vagy a már mások által sokszor olvasott írások új fényben jelennek meg, akárha egy jól ismert tájat pillantánánk meg hirtelenül, szokatlan perspektívából. A disszertációban – annak mindhárom fejezetében – ez történik szelíd és határozott módon; és ami történik, nem semmisíti meg az előző kutatások érvényét, nem robbantja szét a múlt század első felének képzőművészeti irodalmáról már kialakult képet. Tímár eredménye a kép hiányait tölti ki (elsősorban a *Vita Ferenczy István Mátyás-émlékmű-tervéről*), vagy pedig új fényben mutatják be a magyar művészettörténet-írás egyik »ősét« (Novák Dániel művészeti írásai), illetve egy-egy korszakát és annak gondolkodásmódját (Dürer-irodalom Magyarországon a 19. század első felében).

Fel lehetne vetni ezután is azt a kérdést, hogy a három önálló, különböző időben és alkalommal készült tanulmány valóban szerves egissé áll-e össze, valóban egyetlen disszertáció-kompozícióvá válik-e, vagy csupán egy kötetbe »rendezett« tanulmánygyűjtemény marad? A tanulmányok egymás utáni olvasása, kézenfekvő kronológiai sorrendje és a már említett rejtett dramaturgia meggyőzi az olvasót, hogy olyan kerek *egésszel* szembesül, amely három fejezetre oszlik.

Az első kettő bizonyos értelemben az adott témakörök összefoglalásának tekinthető. A Dürerrel foglalkozó írásokat – mint már említettük – a szerző személyében először gyűjtötte össze és vizsgálta művészettörténész, még ha Felvinczi Takács Zoltán 1909-es Dürer-könyvében helyet kapott is a korai forrásanyag. A Ferenczy Mátyás-émléke körül folyt vitát pedig ismerjük, eléggé részletesen, Meller Simon Ferenczy-monográfiájából, amelyben a szobrásznak és emlékműtervének szempontjából, a mű szempontjából vette szemügyre a polemizáló cikkeket, leveleket. Tímár most első ízben mindkét esetben a magyar művészettörténet-írás, a kritikátörténet szempontjait érvényesítette. A Dürer-fejezetben tárgyalt, sokféle, részben egymásra támaszkodó, részben egymással vitakozó, sokszor egymástól független, időben és térben »szétszórt« írások fontosságát *utólag* nem nehéz persze felismerni. Tímár Árpád érdeme, hogy *elsőként* látta meg bennük, mennyire reprezentatívak a nemzeti művészet gondolkodásában. Mint megfogalmazza, »Dürer példájával azt bizonyították, hogy [...] magyar származású művész is válhat világhírűvé, ha tehetségét kedvező körülmények között bontakoztatja ki« (8.). A reformkorban, amikor a tárgyalt cikkek fele született (Teleki Sámuel: Egynehány megholt magyar képíróról. Tudományos

Gyűjtemény, 1820; Henszlmann Imre: Egy pár szó Dürer Albrecht kellő méltánylására. Tudománytár, Értekezések, 1843. 13. kötet; Ponori Thewrewk József: Dürer Albertnek Pozsonyban található 1510-ik évi mesterműve, melyet eddig sem kül-, sem belföldi írók nem említének. Századunk, 1844) heroikus és öntudatos küzdelem folyt a nemzeti irodalom, zene, képzőművészet megteremtéséért (Vörösmarty eposzai, Erkel operái vagy Ferenczy István »álma« mind e küzdelem kifejezése és eredménye volt); a nemzeti történelem és történeti tudat kérdéseivel együtt a nemzeti művészet kérdései is élet-halál kérdéseknek bizonyultak. Sokat tükröznek ebből a Tímár által összegyűjtött és elemzett írások, melyekben Dürer csupán úgy jut szerephez, mint lehetséges-valószínű »magyar«, mint bizonyíték, mint a nemzeti lét igazolása és büszkesége. E »művészeti tárgyú« írásokban az a kérdés, hogy ki a művész, vagy hogy mi a művészet – háttérbe szorul amellett, hogy: ki a magyar, mi a magyar? S noha olyan »végső érvet« ez esetben egyik szerző sem talál, mint a korszak jeles történésze, Horvát István, aki szerint az Isten is magyar, Mihálynak (Mikhael) hívják, a Dürer ürügyén megfogalmazott gondolatok, az érveléshez összeszedett ismeretek bizony ugyancsak művészetén kívüli területek körül forogtak. A német mester személye és műve elsősorban azért válhatott a 19. század első felében a művészeti irodalom kulcsfigurájává és kulcskérdésévé, mert nevének tükrörfordítása és ebből kikövetkeztetett származási helye nélkülözhetetlen érv, önigazolás, lét-indoklás lehetett a saját helyét, szerepét kereső, öntudatát minden eszközzel erősíthető, nemzetté váló magyarság és kultúrája számára. Tímár világosan érzékelteti azt a fordulópontot, amikor Henszlmann Dürerről írott 1843-as tanulmányában, de már az 1841-es *Párhuzamban* is, valóban a *művészről* és *művészetéről* esik szó. E fordulópont az, ahol a korábbi fontos, de egyúttal gyermekded és művészetén kívüli problémáknak nyoma vész, s ahol – bár ezt Tímár így, szó szerint nem mondja ki – végül a magyar művészettörténet-írás megszületik. [...]

Csak a negyvenes évek elején – éppen a Mátyás-vita során – jelennek meg először azok az érvek, szempontok, az a látás- és szemléletmód, mely a műalkotásból magából, a művészettörténet tapasztalataiból és tanulságaiból indul ki, s azokat vonatkoztatja a tervezett emlékműre is. Tímár világosan látja a vitában éppen kedvelt »hősének«, Novák Dánielnek érdemeit (»az ő íásaiban találkozunk először szűkebb értelemben vett művészeti szempontokkal«, 30.), úgy gondoljuk azonban, határozottabb megfogalmazással nemcsak az egyes részleteket, láncszemeket, hanem magát a műkritika önállóodásának egész folyamatát plasztikusabban lehetne megrajzolni.

A vitában keletkezett írásokat a szerző publikálásuk sorrendjében, időrendben ismerteti és elemzi. Azzal az előnnyel jár ez, hogy így újra élhető, de legalábbis híven érzékelhető a probléma életszerű kavargása, a sokszálú folyamat, ahogyan a különféle – nem szobrászati, nem művészeti – nézőpontok találkoznak, megütköznek: szoborral vagy mással kell-e megörökíteni Mátyás király emlékét? Ferenczy vagy más alkalmas-e a feladatra? Magyar művész-e vagy külföldi? Mindezek mögött a kérdések mögött ismét csak a nemzeti létért folytatott küzdelem, olykor önmarcangolás is lappang. Jól látja Tímár, hogy a vita egészen 1840 júliusáig folyik ebben a mederben, ekkor készül el Ferenczy első terve. E pillanattól kezdve már nem egy ideának kell a polémia középpontjában állnia, hanem egy eleven »hús-vér« szobornak. Mé-

lyen jellemző, hogy – mint a szerző megállapítja – »hónapokig teljes csend vette körül a kiállított művet s ugyanúgy az egész emlékköltési mozgalmat is.« (64.) Magam éppenséggel nem találok »érthetetlen és szinte megmagyarázhatatlan fejleménynek« (uo.) ezt. Amíg csak elképzelésekkel, tervekkel, írott szövegekkel kellett szembenézniük, a Ferenczy pártján állók és a bírálók egyaránt könnyen találtak és fogalmaztak meg érveket, gondolatokat pro és kontra. Irodalmi, történeti műveltségük biztos háttérrel jelenthetett a vitában. Amikor azonban egyszerre csak konkrét műalkotással, egy szoborral, s benne plasztikai problémákkal találkoztak (még ha csak terv – rajz – formájában is), műveltséganyaguk, szempontjaik, érveik, ismereteik nem voltak használhatók: fegyvertele-nül, elnémulva állhattak Ferenczy szobra (*nem irodalmi mű!*) láttán. Annak megítéléséhez gyakorlott szem, műkritikai gyakorlat, esztétikai ismeret, a szobrászat, az emlékmű-szobrászat problémáinak ismerete lett volna szükséges, mindez azonban alig ismert terület volt a lelkes, hazafias gondolatoktól, irodalmias szempontoktól vezérelt bírálók számára. Időre lett volna szükségük, amíg »felocsúdnak« és a mű ellen vagy mellett szóló érveiket sorbaeszedve, megfogalmazzák véleményüket a tervről. A hallgatás, a csend végül is ugyanarról »szól«, mint a vita, s különösen annak Széchenyi és Vörösmarty disputájában tetőző szakasza: az úgy (Tímár kifejezésével) »esztétikai jellegének korlátai«-ról (64.). Arról, hogy nem szobrászati, nem műfaji, nem művészeti, nem esztétikai kérdések kerülnek szóba egy műalkotás ürügyén, hanem az ország közállapota, a nemzeti lét megannyi égető problémája és végső soron ezek *döntik el* a szobor sorsát, nem pedig »ész, erő s oly szent akarat«. [...] Tímár érdeme az is, hogy *közvetlenül* vette szemügyre azt az éven át folyó vitát, amelyet eddig a szakma is főképpen közvetve, Meller Simon Ferenczy-monográfiájából ismert. Az egykorú sajtó gondos átnézésével sikerült olyan írásokat találnia, amelyeket a szakirodalom nem – vagy nem közvetlenül – ismervén, nem vehetett figyelembe. A gyarapodás azonban nem csupán mennyiségi: árnyaltabb, sokszínűbb kép bontakozik ki az »új« hozzászólók, Prokopovszky Dániel, Kossuth, Eötvös, Fáy István és a többiek cikkei, vitairatai segítségével a korszak művészetfelfogásáról, a művészethez való viszonyáról és elsősorban a szoborral kapcsolatos igényeiről. [...] Bőségesen idézett írásaikból nemcsak a művészetről és annak feladatairól vallott nézeteik, hanem egyúttal a vitatkozók egyéniségéről, szellemi háttéréről is képet kap az olvasó. Elsősorban az ún. Széchenyi–Vörösmarty-vitára vonatkozik ez: azzal, hogy Kossuth és Eötvös Pesti Hírlapban közölt cikkét idézi, s jelentőségüket egy-egy közbevetett mondattal érzékelteti, Tímár a két nagy hazafi »magányos« szópárbaja köré közeget teremt. Azt eddig is tudtuk, hogy a Hazay Gábor néven Széchenyinek válaszoló Vörösmarty lényegében Kossuth és a Pesti Hírlap körének nézeteit, véleményét és érveit fogalmazta meg. Most azonban Tímár jóvoltából maga Kossuth is megszólal. Nagyon érdekes, hogy válasza bizonyos zavart árul el a magabiztos és lendületes mondatok mélyén: egyrészt elhatárolja magát a konkrét emlékköltési akciótól, másrészt általában pártfogolja azt, mint a nemzeti nevelés ügyét szolgáló eszközt. »Ezen egyesületeknek (ti. a Mátyás-szobor ügyét mozgató egyesület) pedig épp azért vagyok barátja... mivel megannyi adalék a nemzeti nevelés nagy egészéhez, melyet én a legfontosabb és leg-szükségesebb feladatok közé számítok. (Felelet Széchenyi Istvánnak Kossuth Lajostól. Pest 1841, 241–42., idézi

Tímár 75.) Végül azt hangsúlyozza, hogy a művészet területén hasznosabbat is lehet tenni, mint szobrot állítani. Kossuth szavai – személyiségének jelentősége miatt – különös hangsúlyt kapnak, és természetesen nem (vagy nem csupán) egyéni véleményt fejeznek ki, hanem mindazok zavarát a műalkotásokkal szemben, akik – művészeti ismeretek híján, de politikai okokból is – mintegy »kívülről«, »magasabb szempontból« ítélik meg azokat, s a nemzet haladása, a közjó eszközeként pártolják létrejöttüket. És – tudjuk – a múlt század negyvenes éveiben ők voltak többségben, ők formálták, vagy még inkább ők jelentették a »közízlést«, amint ezt a Mátyás-terv sorsának alakulása bizonyítja.

Tímár Árpád a Mátyás-émlékmű vitájának ismertetése során idéz egy névtelen cikket is (85.): »Műbírálat kell tehát uraim, valódi műbírálat, nem pusztá jóakarát, tetzés, pártfogás, rosszul értett hazafiság, stb. Műbírálatot pedig a corpus jurisból ki nem sajtolhatunk.« (Századunk, 1842. július 14.) A dolgozat harmadik fejezete a fenti sorok írójának munkásságát kutatja, és állítja művészettörténet-írásunk folyamatában a maga helyére, olyan valakiét, aki teljes erejével igyekezett írásaiban a »valódi műbírálat« követelményeinek megfelelni. Novák Dániel bizony elfelelt alakja művészettörténet-írásunknak. Scheiber Mária könyvecskéjén kívül (a Műszaki Egyetem Könyvtárának tudománytörténeti kiadványa, Budapest 1959), amelyre Tímár is támaszkodott, a korszakkal foglalkozó irodalom csak röviden említi nevét és tevékenységét. [...] Novák elfeledtségének okát a szerző a szabadságharcban játszott csúfos szerepének tulajdonítja, s bizonyára joggal. Novák a budai várat védő Hentzinek kémkedett, ezért a várat visszafoglaló magyar honvédsereg haditörvényszéke halálra ítélte és kivégezték. Halála »szégyenteljes« volt, élete ismeretlen – néhány adaton kívül ez ideig szinte semmit nem tudott róla a szakirodalom. Tímár most összeszedve, végigolvasva írásait, bravúros nyomozással és empátiával azokból szedegette össze és következtette ki a személyére, pályafutására vonatkozó (valószínűsíthető) részleteket, hogy a dolgozat első felében (114–130.) végül is megrajzolhassa Novák Dániel pályaképét, és – amennyire lehetett – egyéniségének vonásait. Az életrajz egyes tényei, adatai mögött a Tímár által összeállított, Novák írásait tartalmazó bibliográfia megfelelő sorszáma áll, azé, amelynek szövegéből az adott életrajzi részlet kiszűrhető volt. Megcsodálhatjuk ebben a száraznak és filológailag tárgyilagossnak tűnő eljárásban a szerző »olvasói« teljesítményét és mérlegelő türelmét, amely szerény, visszafogott stílussal párosul. Az eredmény: a nyúlászó opponens az életrajz, majd az egész tanulmány végére »beleszeret« ebbe a másodosztályú, eléggé kisszerű, kortársai szerint púpos, kicsit akarnak és gyakran tudálékos, ambíciózus és szorgalmas, a műkedvelő és a szakember között egyensúlyozó különbe, akinek fantáziája éppoly »lakatosi«, mint annak idején Ferenczyé volt (Széchenyi szavával), s aki a történelemben olyan tragikus és szégyentelen tévedéssel állt a rossz oldalra, hogy még halála sem tette azt megbocsájtathóvá. [...]

Írásainak tárgya sokféle, témái változatosak; néha van valami dilettáns-árnyalata is ennek a szinte mindenhez értésnek. Az építéssel foglalkozó írások túlsúlya érthető, hiszen bécsi tanulmányai és munkája az Építési Igazgatóságon Novákot e területhez kapcsolták legszorosabban. Foglalkozott azonban bőségesen a képzőművészet – festészet, szobrászat, grafika – a kertművészet, a városrendezés, a vasútépítés, a hídépítés, a mechanika, a me-

zőgazdaság, a történelem és még sok más tudomány kérdéseivel. Tímár Árpád természetesen a művészeti tárgyú Novák-cikkeket vizsgálta, s ezekből nem csupán az életrajz hiányait igyekezett valamennyire pótolni, hanem – számba véve írásainak sokféle témáját és műfaját (a lexikon-szócikktól a tárcáig) – Novák módszerére is fényt vet. [...]

Tímár valamennyi esetben gondosan megkereste és megmutatta azokat a gondolatokat, amelyek Novák sajátos ízlését és műveltségének természetét megvilágítják. Példáserű ebből a szempontból – érthetően – az építészet, amelynek történetét Novák számára az a kérdés határozta meg, »ki mennyire igazodik a görög művészet példáihoz« (14.) [...] Nem építészeti tárgyú, hanem elsősorban festészetről szóló írásaiban már korántsem ilyen egyértelmű klasszicista neveltségének, ízlésének megnyilvánulása. Az idézett részletek világosan mutatják, hogy Novák Dániel vonzalmái e területen jóval szélesebb skálán mozognak: a képzőművészetben a korban, stílusban egymástól ugyancsak messze álló mestereket közel érezte magához Rogier van der Weyden-től Mengsen át Rembrandtig. Korában a többi műkritikát (is) író alkalmi szerző közül két dologban tűnik ki. Az egyik a részletek iránti érdeklődése (az anyagok, árak, a képtárak rendezése, fényviszonyai iránt), ez adja írásaiban »életszagát«. A másik az aktualitások és a század első felének művészete iránti vonzalma. Ez utóbbi különösen feltűnő a korban: az egykorú »kritikusok« alkalmi írásokon, beszámolókon kívül szinte egyáltalán nem foglalkoztak az egykorú művészet kérdéseivel. Egy hanyatló, nem művészi korszak termékeinek tekintették e műveket, művészetben általában a megelőző korok művészetét értékelték, a jelenet törődni – szigorú kritikai észrevételeiket leszámítva – érdemtelennek vélték. [...]

Tímár a Scheiber Mária által figyelembe vett lapokon (Honművész, Hasznos Mulatságok, Ismertető, Pesther Handlungszeitung, Peter Zeitung, Regélő, Der Spiegel, Társalkodó) kívül két további is (Hétlapok, Der Schmetterling) végigkutatott, s elődjének folyóiratait újra átnézve, ott is talált még felfedezetlen Novák-írásokat. Ha a két bibliográfia egyező tételeit hasonlítjuk össze, észrevehetjük Tímár címléírásainak feltétlen filológiai hűségét az eredetihez, míg Scheiber sok esetben automatikusan kiegészítette, vagy már egyenesen »úgy olvasta« – vagyis a mai nyelvérzéknek megfelelően »értelmezte« – Novák régies címeit (ilyenek pl. Tímár 27., 44., 53., 59., 70., 74., 107., 109., 112., 133., 141., 286., 306. tételei) Egy szóval újra csak meg kell ismételünk, hogy mind filológiai, mind művészettörténeti szempontból Tímár szemléjében a Nagy Olvasóval állunk szemben, olyasvalakivel, aki nemcsak tud olvasni (és azt olvassa, ami írva van), hanem túl is lát és gondolkodik a szövegen. És persze, eszünkbe kell jusson az is, hogy a mostani kandidátusi disszertáció egésze – de különösen harmadik, Novák Dánielről szóló fejezete – a maga feneketlen módszerességével és filológiai aprólékosságával, a miniatűr részletek pontos kidolgozásával már megelőlegeződött a szerző korábbi tevékenységében. Amikor Tímár Fülep Lajos hagyatékának közreadását gondozta, vagy amikor legutóbb Popper Leo írásainak és Lukács Györggyel folytatott levelezésének jegyzetanyagát készítette el, érzékelhettük: az a »háttéranyag«, amely e jegyzetekben olyan szerényen csapódik le, előbb-utóbb kilép a fényre és önálló tanulmányokban mutatja be a vizsgált korszakok és művészettörténeti alakok képét. Most pontosan ez történt, s örülnünk kell, hogy éppen a magyar művészet-

történet-írás forrásvidékét ismerhettük meg jobban a munka nyomán. Tímár Árpád dolgozata – önnön érdemein túl – arról is meggyőzi az opponenst és a szakmai közvéleményt, hogy a készülő (?) 19. századi művészettörténeti kézikönyv tőle várhatja a művészettörténet-írás alapos és átfogó feldolgozását, összefoglalását. Tímár már eddigi tevékenységével is kiérdemelte volna (ha lenne ilyen) a »tiszteletbeli kandidátus« címet, mostani dolgozata alapján a valóságos kandidátusi fokozatra melegen és feltétel nélkül javaslom.”

A másik opponens Vörös Károly történész volt:

„[...] Az értekezés újszerű eredményei közül *elsőnek* (de általában is) ilyenként értékelhetjük az egyes témákra vonatkozó források teljességének feltárását és bedolgozását, illetve az arra irányuló nem sikertelen törekvést. De immár módszertanilag is tanulságos és új eredménynek tekinthetjük *másodikként* a jelöltnek a téma értelmezéséhez, megközelítéséhez javasolt módszerét, mely szakítva ugyanis a művészletrajzok monografikus feldolgozása során hagyományosult szemlélettel, melyben – idézem a jelöltet – »Elsősorban azt vizsgálták, mi az, ami a művész sorsát, művészi fejlődését befolyásolta s a témául választott alkotó iránti szükségképpen elfogultsággal többnyire igen előnytelen színben tüntették fel az »értetlen«, »akadémikusodó«, »rosszindulatú« kritikásokat.« A jelölt teljes joggal állapíthatja meg, hogy a képzőművészeti irodalomnak önálló tárgyként, diszciplínaként való feldolgozása révén lehetséges lesz »hogy átfogó képet kapjunk arról, mi minden foglalkoztatta a művészet iránt érdeklődő korabeli közönséget, mit ismerhett, miről olvashatott, hogyan formálódott ízlése, művészettörténeti szemlélete, milyen fogalmak, kifejezések, szempontok segítségével fogalmazhatta meg véleményét, értékítéletét, hogyan tudott hangot adni igényeinek, várakozásainak.« Itt tehát a képzőművészeti irodalom már mint a műalkotással szembeni sajátlag társadalmi elvárás egyik kifejezőjévé válhat: a művészettörténeti tudományosság és az általános tudománytörténet önálló mellékágává, mintegy művészettörténeti segédtudománnyá is.

Éppen a jelölt ilyen társadalomtörténeti érzékenységből következőleg válik feltűnővé (kivált ugyancsak a Ferenczy-tanulmány kapcsán) a szobor felállítását és Ferenczy erre történő felkérését kezdeményező, mintegy mecénáló csoport (sponzorok – mondanók ma –) névjegyzékének, majd az egyes tagok vagyoni, anyagi és foglalkozás szerinti rétegződése, ill. személyi stabilitása kimutatásának, változásának hiánya. De jó lenne, ha képnünk lenne az egyes személyek kulturális és politikai közéleti szerepléséről, személyi kapcsolatairól is. Ugyanúgy ennek kapcsán lenne tisztázandó a megajánlott összeg (végülis kb. 15 000 pft) adminisztrálásának rekonstrukciója. Az így adódó tanulságok a magyar Vormärz egy ilyen jellegzetesen kulturális intézményének problémáin át joggal tekinthetők az értekezés *harmadik* újszerű eredményének. [...] (Opponens nem hallgathatja el gyanúját, hogy a szobor építésének javaslatával előálló körök a szobrot egy birtokukban lévő, hazai anyagú márványbánya mintegy reklámjaként készült felhasználni.)

Az értekezés *negyedik* újszerű eredményének Novák írásainak részint feltárását, összegyűjtését és rendszerezését, részint egy későbbi elemző feldolgozás alapozását tekinthetjük. [...]

Kérdés marad – legalábbis még újabb források megnyílásáig – azonban, hogy Novák mindezen kétségtelenül jóra való törekvései miért nem találtak megfelelő partnerre a kor hazai tudományosságában? Úgy tűnik, természetében volt talán valami – testi hibás embereknel nem ritka –, gondoljunk az ugyancsak púpos és ugyancsak politikailag lojális és a progresszív közvéleményt mintegy tudatosan is megbotránkoztató Petrichevich Horváth Lázár csípős, ironikus magatartására. Legalábbis szakterületén és itt nemcsak művészeti, hanem építészeti és technikai, mérnöki vonatkozásban is profi lévén, felkelthette mindazoknak talán tudat alatt is működő irigységét, ellenszenvét, akik Novák szerint magukat csak a humaniorákban s csak irodalmi eszményeiken át tudták kifejezni.

Dürertől Ferenczyn át Nováig: e témák mögött a magyar művészettörténet egy jelentősnek bizonyuló vonulatának képe bontakozik ki. Tanulásaival és eredményeivel indokolja opponens állásfoglalását: kéri a Bírálóbizottságnak Tímár Árpád számára a tudományok kandidátusa tudományos fokozat odaítélését.”

Végül Tímár Árpád válaszolt az opponensi véleményekre:

„Mindenekelőtt megköszönöm opponenseim jóindulatát, azt a megértő szándékot, amellyel munkámat elolvasták, köszönöm mind az elismerő, mind a bíráló megjegyzéseiket, valamint kiegészítő javaslataikat is.

Mindkét opponensem a dolgozat érdemének tartotta azon törekvésemet, hogy a műkritikát és művészeti irodalmat önálló kutatási tárgyként kívántam kezelni. Valóban ez volt legfőbb törekvésem. Úgy gondolom, hogy elismerve a művészmonográfiák íróinak jogosultságát a tárgyuk iránti elfogultsághoz, van létjogosultsága annak is, hogy időnként meghallgassuk a másik felet is, azaz a kritika és a művészettörténet-tudomány történetét önálló tárgyként kezeljük, hogy kritikusok és művészettörténészek munkásságát, életművét is – hasonló elfogultsággal, azaz saját szempontjainkat, elveik, módszereik belső koherenciáját figyelembe véve dolgozzuk fel monografikus igénygel.

Opponenseim a dolgozat másik érdemének tekintették a forrásokhoz való visszanyúlást, feltárásukat, újraolvasásukat, újraértelmezésüket. Ez az elismerés is törekvéseim lényegét érinti. Úgy gondolom, érdemes még manapság is hangsúlyozni, hogy a sajtóanyag számos kérdés kutatása szempontjából éppúgy elsődleges forrásnak tekintendő, mint ahogy más problémák esetében annak tekintjük a magánleveleket, naplókat, memoárokat, a hivatali feljegyzéseket, iratokat, vagy az üzleti szerződéseket, számlákat, elszámolásokat.

Ugyancsak törekvéseim megerősítéseként értékelem, amit Kovalovszky Márta a források újraolvasásáról mondott. Úgy vélem, ahogy más források esetében, úgy a sajtóanyagnál is, időnként újra és újra kézbe kell venni a források eredeti formájukban. A másod-harmadkézből való idézetek, az összefüggéseikből kiragadott félmondatok átvétele könnyen félrevezethet. Nem kell mindenképpen tévedést, vagy szándékos torzítást feltételeznünk a korábbi felhasználónál, egyszerűen arról van csak szó, hogy ki-ki a saját szempontjai, céljai szerint vesz ki az eredeti szövegösszefüggésből részeket, s az eredeti újraolvasójának lehetősége van másképp válogatni, másképp értelmezni. És ez természetesen fennáll a jövőre nézve is, nem gondolom, hogy az én olvasatom az egyet-

len lehetséges, az igazi, a végleges. Bizonyára sok más szempontból is kiaknázhatók ezek a szövegek.

Rátérve a bíráló és hiányokat jelző megjegyzésekre, sok ponton egyet kell értenem opponenseimmel. Teljes mértékben jogosnak tartom azt az igényt – melyet Vörös Károly fogalmazott meg –, hogy jó lenne pontosan tudni, milyen volt »e szobor felállítását és Ferenczy erre történő felkérését kezdeményező, mintegy mecénáló csoport ... vagyoni, anyagi és foglalkozás szerinti rétegződése...«, illetve tudni, milyen volt »az egyes személyek kulturális és politikai közéleti szereplése, személyi kapcsolatai...« Úgy gondolom azonban, hogy a Mátyás-szobor kérdéskörét több síkon lehet vizsgálni. Egy szorosabb értelemben vett művészettörténeti vizsgálódásban – pl. egy Ferenczy-monográfiában, vagy egy szobrászattörténetben – nyilvánvalóan nagyobb teret kell kapniuk a mű, ill. a terv stílárius vonatkozásainak, az ikonográfiai kérdéseknek, a művészi megformálás megoldott vagy nem kielégítően megoldott részleteinek, a technikai-technológiai kérdéseknek. Én azonban nem erre vállalkoztam. De lehetne vizsgálni e szobor-ügyet a köztéri szobrászat, az emlékműállítás történetének keretében, végigkísérve az elmúlt másfél évszázad sikeres és számos sikertelen pályázatának végeláthatatlan sorát, vizsgálva az ügyet a pályázati rendszer, a zsűrizés, a kritika és a közvélemény szerepének szempontjából is. Én azonban most, ebben a dolgozatomban csupán arra korlátozódtam, hogy a szobor-ügyet mint a kialakuló polgári nyilvánosság, s ezen belül a képzőművészeti közélet egyik első nagy eseményét mutassam be. Elsősorban az foglalkoztatott, hogy a vita során hányféle lehetséges vélemény, álláspont rajzolódott ki, hogy a vita – ha csak ürügyként is – mi mindent tudott magába szívni, mi mindenben kapcsolódott a korabeli közélet más aktuális kérdéseire.

A szobor-ügynek természetesen megvan a maga helye a műpártolás, a mecénálás történetében is. Az adományozók névsorai fennmaradtak, azokat is lehetne vizsgálni, elemezni, valamilyen mértékig bizonyára feltárásható lenne a támogatók társadalmi rétegződése, műveltsége, foglalkozása, a támogatások földrajzi megoszlása mindenképpen. Jogos igény, hogy egyszer valaki feldolgozza »a honi szobrászat ügyében keletkezett társaság« történetét, mint mozgalmat, mint művészetpártoló egyesületet, mint a korszak jellegzetes képződményét.

Az anyagi támogatók és a vita résztvevőinek köre azonban nem fedi egymást. Nemcsak számbeli eltérés van köztük, hiszen bármilyen kiterjedt volt is a vita, a szereplők száma csupán töredéke a támogatóknak, hanem más típusú különbségek is vannak. Az elvileg egyetértők, támogatók közül sem volt mindenki abban az anyagi helyzetben, hogy jelentős pénzüsszeggel is alátámassza álláspontját, de volt olyan is – pl. Széchenyi István –, aki elvben ellenezte a szoborállítást, felesége mégis szerepel az adományozók névsorában.

A vita résztvevőinek kilétét, közéleti, politikai, kulturális szerepét, súlyát megpróbáltam kideríteni – erre már csak a disszertáció beadása után került sor, s az eredményt röviden jeleztem a Ferenczy-tanulmány azóta megjelent javított változatában. Túl messzire vivő következtetéseket azonban ebből nem mernék levonni: vannak köztük ismert közéleti szereplők, politikusok – ide sorolandó Nyáry Pál, Fáy András, Eötvös, Kossuth, Széchenyi, Vörösmarty –, rajtuk kívül több gyakorló újságíró is található: Csató Pál, Orosz László, Mátray Gábor, Nádas-kay Lajos. Néhány jelentős cikk szerzőjéről semmit sem sikerült kideríteni. Nem tudjuk ki volt Váradi Károly,

Kövy László, G. Gáspár László, Abonyi István. Több olyan résztvevője is volt a vitának, akikről nem vitathatjuk el a szakmai hozzáértést. Ide sorolom azokat, akik rendszeresen írtak kiállítási kritikákat, művészettörténeti tanulmányokat: Vahot Imre, Novák Dániel, Henszlmann Imre, Joó János és Ney Ferenc tartozik ide, valamint a két gyűjtőként számon tartott szerző: Fáy István és Literáti Nemes Sámuel. Hivatásos képzőművész csupán egyetlen volt köztük, Marco Casagrande szobrász. Talán az érdekel csak különösebb figyelmet, hogy a vitázók közt viszonylag sok katolikus pap volt: Szalay Antal, Prokopszky Dániel, Mayer István, valamint két ferences hitshónok is: Gasparich Kilit és Gerő Elek. Magyarazatot azonban nem találtam rá, minek köszönhető ez az élenk érdeklődés.

Vörös Károly megkockáztat egy olyan feltételezést, hogy a szobor-ügy mögött a társaság valamely tagjának anyagi érdeke is meghúzódhatott, azaz valakinek a birtokában volt egy olyan márványbánya, amelynek reklámmal szolgált volna a szoborállítás. Ezt pillanatnyilag semmivel sem tudnám alátámasztani. A felhasználandó anyag kérdésében egyébként nagyon hamar megtörtént a váltás, már a második közgyűlésen az ércszobor mellett döntöttek, attól kezdve a márvány már nem játszott nagyobb szerepet az ügyben. Személyes kapcsolatok, összefonódások természetesen kimutathatók az akció mögött. Kétségtelen, hogy a honi szobrászat támogatására létrehozott társaságban megtalálhatók Ferenczy legközvetlenebb barátai, Fáy, Vörösmarty, s így a társaság létrehozásában nyilván szerepe volt a baráti gesztusnak, a segítségnyújtás szándékának, de legalább ekkora része lehetett annak az általános buzgalomnak – a Széchenyi által egyébként elítélt, elutasított, mert megalapozatlan, végiggondolatlan, több kárt mint hasznot hozó buzgalomnak –, amely oly sok területen megnyilvánult, hol az iskolát, hogy a börtönviszonyokat akarta megjobbítani, hol óvodát, hol takarékpénztárat, könyvtárt, múzeumot, műegyetemet, vagy éppen ipart és kereskedelmet védő társulatot hozott létre, változó sikerrel, változó hatékonysággal. A szoborpártoló egyesület ezek sorába tartozik, oda sorolta Széchenyi is.

Elfogadom viszont Kovalovszky Márta azon bíráló megjegyzését, hogy »a műkritika önállósodásának egész folyamatát plasztikusabban lehetne megrajzolni«. Ez teljes mértékben igaz, olyannyira, hogy úgy gondolom, ez a téma önálló fejezetet igényelne, a Ferenczy-vitához hasonló mértékű és alaposágú elemző feldolgozást. A pesti műkiállításokra reflektáló kritikák gazdag anyaga ezt lehetővé tenné. Ennek előmunkálataival azonban még nem tartok ott, hogy megoldására vállalkozhatnék. Egyébként terjedelmi igényeivel is szétfeszítették volna a disszertáció számára adott kereteket.

Szeretnék még Kovalovszky Márta két kisebb, félreérthető megjegyzésére reagálni. Felvinczi Takács Zoltán 1909-ben megjelent Dürer-monográfiájában ugyanis nem foglalkozott részletesebben a korábbi magyarországi Dürer-irodalommal, könyvében egyébként sincs semmilyen utalás vagy jegyzetapparátus. A hazai Dürer-irodalom bibliográfiáját 1928-ban, a Dürer évforduló alkalmából készítették el, erre hivatkoztam is dolgozatomban. A másik félreértés, hogy Vörösmarty Kossuth és a Pesti Hírlap körének véleményét közvetítette volna a szobor ügyében. Az tény, hogy Vörösmarty, Kossuth, és sokan mások élesen szembefordultak Széchenyivel *A kelet népe* megjelenésekor, az ellentét valóban Széchenyi és a Pesti Hírlap közt feszült, hiszen Széchenyi a Pesti Hírlap ellen

írta vitairatként a művét. A Ferenczy-szobor ügye azonban mind Széchenyinél, mind vitapartnereinél apró részletkérdés csupán. Én természetesen ezeket a részleteket gyűjtöttem össze, s éppen azt próbáltam bizonyítani, hogy sem Eötvös, sem Kossuth nem támogatták a szoborállítást – ebben egyetértve Széchenyivel –, bár egész sor más lényeges kérdésben természetesen szembenálltak vele. Véleményüket egyébként nem a Pesti Hírlapban, hanem önálló könyvnyi terjedelmű vitairatban fejtették ki. De persze a Pesti Hírlap sem tartozott a szoborügy támogatói közé, Vahot Imre egyik bíráló írása éppen itt jelent meg, és Henszlmann is a lap munkatársai közé tartozott. Vörösmarty viszont egyértelműen Ferenczy pártján állt, s pozíciója *A kelet népe* vitájában csak annyiban közös a Pesti Hírlap körével, hogy más kérdésekben ő is határozottan bírálta Széchenyi könyvét.

S még néhány szót Novák Dániel alakjáról. Semmi képp sem akartam hőst faragni Novákból, nem akartam utólag felmenteni a hazaárulás vádjá alól, bár nem vagyok teljes mértékben meggyőződve arról, hogy ez a

vád megalapozott. Ma már persze kideríthetetlen, hogy valóban elkövetett-e olyan súlyú bűncselekményt, amely arányban van a halálbüntetéssel. Statáriális körülmények között ugyanis akár egy haragos szomszéd terhelő valamása is elegendő volt az ítélethez. Az vitathatatlan, hogy nem szimpatizált sem a francia, sem a magyar forradalommal, nem értett egyet a trónfosztással, királpárti volt, hű az udvarhoz, hű a Habsburgokhoz, nagy tisztelője II. Józsefnek. Ez azonban – úgy gondolom – nem elég indok a halálbüntetéshez. És az is nyilvánvaló, hogy a maga módján ő is híve volt a nemzet felemelkedésének, a haladásnak, lelkes üdvözlője volt minden találmánynak, technikai újításnak. Elvei mellett következetesen kitartott, nem volt kétszínű, nem volt köpönyegforgató, semmi nyoma sincs, hogy bárkit megrágalmazott vagy feljelentett volna. Én tehát alakjának tárgyilagosságra törekvő bemutatásával csupán azt szerettem volna elérni, hogy a szélsőségesen elutasító véleményekkel, az »ünneprontó«, »rosszakaratú«, »püpos élődsi« képével szemben valami reálisabbat rajzoljak meg. [...]”

GERSZI TERÉZ „PIETER BRUEGEL ÉS A NÉMETALFÖLDI TÁJKÉP. A HAGYOMÁNY SZEREPE ÉS JELENTŐSÉGE A MŰVÉSZETBEN” CÍMŰ DOKTORI TÉZISEINEK VITÁJA

A vitát 1994. november 16-án tartották a Magyar Kultúra Alapítvány Budavár-termében. Elsőként Garas Klára akadémikus olvasta fel opponensi véleményét:

„Gerszi Teréz doktori munkája, »Pieter Bruegel és a németalföldi tájkép. A hagyomány szerepe és jelentősége a művészetben« több évtizedes kutatás és feldolgozás eredménye. A szerző, a Szépművészeti Múzeum grafikai osztályának vezetője, a hatvanas évek óta rendszeresen foglalkozik a Németalföld rajzművészetével s közelebbről az id. Pieter Bruegel művészetével. Tanulmányai, katalógus-feldolgozásai, önálló kötetei e tárgykörben, magyar és idegen nyelven megjelent publikációi, széles körű elismerést nyertek, és a nemzetközi szakirodalomban ismert és sokat idézett munkák (l. pl. Bruegel és korának németalföldi festésze. Budapest 1970; Netherlands drawings in the Budapest Museum. Sixteenth Century Drawings. Amsterdam, New York 191; Paulus van Vianen. Budapest, Leipzig 1982, Amsterdam 1983; A németalföldi rajzművészet két évszázada. Budapest, Prága 1983 stb.). Mint az publikációinak gazdag jegyzékéből kitűnik, tanulmányainak nagy része a legjelentősebb külföldi szakfolyóiratokban jelent meg, s részt vett számos fontos nemzetközi kiállítás anyagának feldolgozásában, bemutatásában.

A téma, amellyel a szerző jelen munkája is foglalkozik, központi fontosságú, az európai művészet meghatározó szakaszához, kiemelkedő egyéniségéhez, Pieter Bruegelhez kapcsolódik, a tájképművészet fejlődését, sajátos típusait elemzi. Az id. Pieter Bruegel jelentőségét, korszakalkotó szerepét a szakirodalom mindenkor egyértelműen és bőven méltatta, elsősorban azonban figurális ábrázolásai álltak az érdeklődés előterében. Tájképei és különösen tájképfestészetének az utókorra gyakorolt hatása kevesebb figyelmet kaptak. A szerző érdeme éppen ebben az összefüggésben méltánylandó: felismer-

te és feltárta azokat az összefüggéseket, amelyek Bruegel hatásaként a későbbi tájbrázolások szinte minden válfájánál kimutathatóak. Mint téziseiben hangsúlyozza, »motivális, tematikai és kompozicionális hasonlóság alapján csoportosítva a műveket« nyomon tudta követni az egyéni jellegzetességeket, sajátos megoldásokat, összefüggéseket. Mindehhez az anyag rendkívül széles körű megismerésére volt szükség, a különböző múzeumokban, gyűjteményekben őrzött, esetenként raktáron kezelt, gyakran publikálatlan művek feltárására, rendszerezésére. A feldolgozásra került anyag igen sokrétű, festményeket, rajzokat, sokszorosított grafikákat egyaránt a vizsgálódás körébe kellett vonni. A tárgyalás az egyes ábrázolástípusokhoz igazodik: erdei, tengeri, tengerparti, folyóparti téli, hegyi tájak különböző típusaira koncentrált. Ezeknél egyenként pontos összefüggéseket sikerült kimutatni Bruegel tájai és a 17. századi holland tájképfestők alkotásai közt. A szerző következetesen rámutat a közvetítő mozzanatokra, a Bruegel-hagyományokhoz közvetlenül kapcsolódó átmeneti németalföldi mesterek szerepére. A különböző műfajokat egyenként feldolgozó fejezetek egy része már megjelent nagyobb önálló tanulmányokban, többek közt pl. az erdei tájbrázolás vonatkozásában a Művészettörténeti Értesítőben 1978-ban, a tengeri és tengerparti tájakkal kapcsolatban a Jahrbuch der Berliner Museen 1982. évi kötetében stb. Ezek a rendszerező, összefoglaló tanulmányok s azok a dolgozatok, amelyek az egyes kapcsolódó mesterek munkáját elemzik, fontos új kutatási eredményekkel és szempontokkal gazdagították a művészettörténeti irodalmat. A David Vinckboons és Gillis Hondecoeter, Joos de Momper, Frederik van Valckenborch, Hercules Seghers, Jakob van Ruysdael stb. munkásságára és Bruegel kapcsolataira vonatkozó közlemények számos új – többnyire széles körben elfogadott – megállapítást tartalmaznak.

Mindezt kiegészíti a hatásmechanizmusok szélesebb értelemben vett vizsgálata, a »Bruegel-hatás kisugárzása térben és időben« tematikájú fejezet. Dél- és Észak-Németalföld mellett, a német nyelvterület, a Habsburg Birodalom egyes része (Prága stb.), Itália jelent fontos kutatási területet ebben az összefüggésben. A szerző közelebbről elemzi a meghatározó sajátos körülményeket, feltételeket, társadalmi környezetet. Rámutat: a nagy kiterjedésű expanziót három fő tényező mozdította elő, »a flamand mesterek emigrációja, a rendszeres gyakorlattá vált itáliai tanulmányút és a metszetek terjedése.« A tájképfestészet kibontakozása, a későbbi fejlődés szempontjából igen fontos a bruegeli tájképművészet hatásának időbeli vizsgálata: az 1550-es évektől a 17. század közepéig tartó korszak egyes szakaszainak közelebbi meghatározása. Figyelemre méltó, amit a szerző ezen belül a motívumok és a képszerkezet, felépítés, fény-árnyék kezelés módosulásáról megállapít, különös tekintettel a tematikai megújulásra, a valóságábrázolás meghatározó alakulására. Összefoglalóan kiemeli, hogy a bruegeli témák, motívumok, kompozíciószerkezetek szervesen beépültek a 17. századi holland tájképművészetbe s a maradandó hatás okai közt a hagyomány történeti szerepét állítja az előtérbe.[...]

Úgy gondolom, nem feladatom itt a munka egyes részleteivel, speciális szakvonatkozásaival foglalkozni; a súlypontokat, az összértékelést szeretném szem előtt tartani. A téma, a feldolgozás javasolt és alkalmazott módszere, a kutatás széles köre és alapossága, az eredeti megközelítés és új eredmények egyaránt meggyőzik az olvasót és bírálót, hogy művészettörténet-írásunk jelentős teljesítményével áll szemben, olyan munkával, amely hazai vonatkozásban, de bizonyítottan nemzetközi összefüggésben is méltán megállja a helyét. Mindezek alapján s Gerszi Teréz eddigi gazdag munkásságát is figyelembe véve melegen javaslom a szerzőnek a tudományok doktora fokozat megadását."

A második opponens Galavics Géza, a művészettörténet-tudományok doktora volt:

„Gerszi Teréz egyike azoknak a művészettörténészeknek, akiknek – életműve alapján – a »tudományok doktora«, mint a legmagasabb tudományos fokozat cím megadását a Magyar Tudományos Akadémia Művészettörténeti Bizottsága már egy évtizeddel ezelőtt javasolta. Az akkor jelölt és felkért kollégák közül egyedül ő készített életművéből tézises válogatást, amelynek eljárásra bocsátását hosszú ideig igen különböző – Gerszi Teréztől teljesen független – nehézségek akadályozták. Most, hogy végre mindezek elhárultak, örülhetünk, hogy Gerszi Teréz összefoglalta eddigi gazdag életpályája nemzetközileg is legnagyobb figyelmet keltő problémakörét, Bruegel és a németalföldi tájkép kapcsolatát vizsgáló kutatásait. Választása talán éppen a témát kísérő nemzetközi figyelem miatt esett erre a problémakörre, hiszen tudjuk, hogy nemkülönben értékes és eredményekben bővelkedő összefoglalást készíthetett volna a prágai manierizmusra vonatkozó kutatásaiból, vagy éppen a 16. századi német művészetről szóló írásainak egyesítéséből.

Gerszi Teréz sokunk számára az a művészettörténész, aki egy személyben kifinomult érzékű »Kunstkenner« és személytelenül áldozatos muzeológus, akit hatalmas anyagismerete, félelmetes képi memóriája, hitetlen munkabírása s nem utolsósorban tehetsége tett képessé arra, hogy egy olyan erősen nemzetközi kutatási terepnumon, mint a régi rajzművészet, a legismertebb és a

legelismertebb specialisták közé kerüljön. A »rajzmeghatározás« ennek a területnek a kulcsszava, s talán a kiállítás- és a szakkatalógus a legáltalánosabb megjelenési formája. S Gerszi Teréz – bibliográfiájának tanúsága szerint is – oly nagyszámú kiállításnak és kiállításkatalógusnak volt szervezője, rendezője és szerzője itthon és külföldön egyaránt, s e katalógusokban ugyanúgy, ahogyan különböző európai szakfolyóiratokban megjelent tanulmányai-ban is, a rajzmeghatározásoknak oly széles seregét vonultatta föl, hogy az mások számára több életre való programot jelenthetne. Katalógustételei, szakkatalógus-beli meghatározásai rendkívül tömörök és lényegre törőek, s mellőznek szinte minden mögöttes, nem közvetlenül az adott műalkotással összefüggő információt. Hiszen a műfaj maga ilyen szikár, ilyenek a nemzetközi játékszabályai. Ezt a műfajt ugyanaz a tárgyilagos szigorúság és lényeglátás jellemzi, Melbourne-től Montrealign és Madridtól Szentpétervárig. S ha valakit – mint őt is – e tág sugarú körben igazán elismernek, azonos kritériumok alapján teszik. A szűkebb szakma ily módon emeli maga fölé legjobbjait.

Am mindazokat, akik nem kifejezetten korszak- és rajzspecialisták – magamat is beleértve –, közvetlenebbül ragadja magával az olyan típusú közelítésmód, amikor ő kilép a katalógusok szűkre szabott keretéből s figyelmét a rajzokban, s a hozzájuk – nem egyszer általa – kapcsolt festményekben megjelenített világra fordítja. Amikor bennük alkotóik egyetemes emberi megnyilvánulásait keresi és elemzi, s a művészet segítségével kifejezett gesztusaikat az adott kor kultúrájának és világfelfogásának részeként vizsgálja. Csúf, de a lényegét kifejező magyar szóval mondva: általánosít.

Effélével azonban még Gerszi Teréz figyelmes olvasója is meglehetősen ritkán találkozhat. Ő ugyanis fejelemzett, szemérmes, s tárgyához, a műtárgyhoz szigorúan ragaszkodó alkotó. Am ha mégis, az írással- kalom úgy hozza, hogy a legszélesebb általánosítás mezejére lép, rendkívül tisztán és láttatóan jellemez. Néhány mondatával úgy tesz helyére addig egymástól távolos tényeket és jelenségeket, hogy a vizsgált műalkotásokban összekapcsolódnak, átláthatóvá és megérthető összefüggéssé válnak külön szálon futó, országokon, régiókon átívelő társadalmi, történeti és művészeti folyamatok. Az alapot ehhez hatalmas anyagismerete adja, amely egyúttal fedezete is művészettörténészi hitelének; szintetikus látásmódjával pedig azokra a tájékozódási pontokra támaszkodik, amelyeket nagy intuícióval és aprólékos művészettörténészi, filológiai munkával jelölt ki.

Doktori téziseiben egy ilyen típusú, több évtizedes kutató és értékelő munka summázatát adja. Ennek során Pieter Bruegel és a németalföldi tájkép viszonyát kutatta, ám a választott témája nem csupán egyike a művészettörténet által előszeretettel alkalmazott, »a korszakformáló mester egy bizonyos műfajának hatása követőire«-típusú témaválasztásnak, hanem jelentősége sokkal nagyobb annál. Ahogy Gerszi Teréz írja téziseiben: »Az önálló tájkép kialakulása a XVI. század első felében kiemelkedő eredmény volt a művészetek történetében. A kereszténység születése óta ez volt az első műfaj, amelynek tárgya az ember környezete. Létrejöttéhez a közepkor gazdasági, társadalmi és szellemi életének alapvető átalakulása volt szükséges, s olyan felfogásnak kellett kialakulnia, amely a természetet autonóm valóságnak tekintette és ugyanakkor elismerte a művészetet a szellemi élet önálló szférájaként.«

Gerszi Teréz e hosszú és összetett folyamatnak azt a szakaszát vette vizsgálat alá, amikor a 16. század ötvenes, hatvanas éveiben a korszak legjelentősebb művésze, Pieter Bruegel megalkotta azokat a jellegzetes tájábrázolási típusokat, amelyek meghatározták a következő három évszázad művészeinek tájszemléletét. Bemutatta, hogy Bruegel németalföldi követői miként sajátították el a mester látásmódját, hogyan dolgozták ki kompozícióinak festői változatait, majd a kisebb jelentőségű, de mesterségüket kitűnően ismerő rajzoló és festők népes csoportjainak kezén, nemcsak Németalföldön, hanem Európa különböző pontjain, így Rómában, a Rajna vidékén, Prágában és Bécsben, az Alpok térségében és a Duna mentén, hogyan született meg az önálló modern európai tájfestészet és tájrajz műfaja. Gerszi Teréz e folyamat állomásait, folyamatát választás írta le és karakterizálta, rendkívül nagyszámú műalkotás – rajz és festmény – bevonásával. [...] Így születtek az évek során erről a témáról legjelentősebb tanulmányai, amelyekben egymás után vette sorra a 16. század végén s a 17. század első felében készült hegyi, erdei, folyómenti és tengeri tájak ábrázolásmódjának sajátosságait. Kimutatta mindegyik tájábrázolási típus esetében Pieter Bruegel kezdeményező és meghatározó szerepét, analizálva a követők és a közvetítők, a továbbfejlesztők és a variálók összetett és bonyolult tevékenységét. Mindezt nagyjából azonos módszerrel, s azzal a következetes és szigorú tényszerűséggel, amely katalógustételeinek is sajátja. Bennük főként tájstruktúrákról, a rajzoló változó nézőpontjairól, a horizont és a középvonal viszonyáról, az ortogonálisok és diagonálisok szerepéről, az előtér és a középtér facsoportjairól és homokdűnesorairól, vagy éppen a közelnézetű tájkép lehetőségeiről esik szó. S eközben, mintegy mellesleg, a szerző megemlíti vagy éppen csak utal rá, néha, nagy ritkán, még egy egész bekezdést is szentelve neki, a világ megismerhetőségének alapproblémáival, s a művészeti-filozófia alapkérdéseivel is foglalkozik – jelezve egyúttal, hogy jól tudja és pontosan érzékeli választott témaköre ilyen irányú dimenzióit is. Ilyen például az egy-egy korszakot meghatározó művész, a zseni szerepe a világ megismerésében, vagy a hagyomány, a tradíció tudat- és művészeti látásmód-formáló jelentősége (miként ezt tézisei alcímébe is befoglalta), vagy éppen ennek a kérdésnek a másik oldala, az újítás, modernebb szóval az innováció szerepe és problematikája, mint a fejlődés és a változás egyik kulcsfogalma. S a példákat még sorolhatnám. Ambiciózusabb kollégák, másutt, vaskos opusokat írnának ezekről a valóban az emberi lét alapproblémáit érintő kérdésekről. Számomra van valami rendkívül vonzó és tiszteletreméltó abban, ahogy Gerszi Teréz a »Sapientia sat« elegáns mozdulatával ilyen típusú megfigyeléseit és gondolatait rögzíti és élénk tárja.

S amikor végezetül a ma vitára kitűzött mű opponenseként a Tisztelt Bírálóbizottsághoz fordulok, magam sem tehetek mást, mint e latin mondás igazságára gondolva, melegen és a fentiek értelmében őszinte elismeréssel ajánlom Gerszi Teréz számára a tudományok doktora cím odaítélését."

R. Várkonyi Ágnes, a történettudományok doktora is először Gerszi Teréz művészettörténeti életművét méltatta, majd így kezdte opponensi véleményét:

„[...] A tézisekben összefoglalt munkássága a németalföldi tájképművészetet a 16. század közepétől a 17. század hatvanas éveig fogja át, kisugárzásában pedig a 19. századig vezet. Feltárja, elemzi és rendszerezi a táj-

művészet minden fő ágazatát a festészet, a rajzművészet és a sokszorosított grafika területén. Eredményei részben már könyvekben, tanulmányokban és kiállításkatalogusokban megjelentek. A folyóparti, a hegyi és a téli tájjal kapcsolatos megállapításai még kéziratban vannak. Ily módon a tézisek nem már megjelent művek végaszavait összegzik, hanem egy új, egységes alkotás gondolati párlatát nyújtják. [...]

Általános érvényű, elméleti eredményét a tézisek alcíme foglalja össze: »A hagyomány szerepe és jelentősége a művészetben.« Ennek esszenciális többletét abban látom, hogy a hagyományt folyamataiban, mintegy működésében ragadta meg a szerző. Bemutatja egyrészt, mint az új kapcsolódását a régebbi előképekhez. Másrészt, mint a művészi újítás hatását, azt, ahogyan az újítás maga is hagyománnyá válik. Amint Bruegel művészetében a »tudott« táj elképzelésen alapuló sémái helyett kialakította a látott, valóságos tájjal összeegyeztethető komponált tájképet. Kompozíciós szerkezeteivel új, tájképi struktúrájával megteremtette a továbbfejlődés alapját, az ember és természetábrázolás újkori kibontakozásának előfeltételeit.

Alapkérdését több szempontból világítja meg. Történeti és művészet-pszichológiai aspektusokon kívül arra is választ ad, hogy a 17. századi holland művészek a 16. század tájfestészetéből »miért a bruegeli művészetet részesítették előnyben«? Vagyis a többféle újítás között mi a továbbélő kiválasztódásának kritériuma. Ezek a szempontok több filozófiai és ismeretelméleti problémát vetnek fel és mélyen érintik a történettudományt is. Impulzusokat adnak, segítik a 16–17. század jobb megértését. Ugyanakkor a történettudomány is nyújthat idevágó, továbbgondolásra érdemes megfigyeléseket.

Opponensi véleményem második részében egyetlen kérdéssel foglalkozom: azzal, hogy meglátásom szerint az ember és a természet viszonyában, e viszony változásaiban a hagyomány talán sokrétűbben és szélesebb körűen működik, mint ahogyan az a szerző téziseiből értelmezhető. Az asszociációs rendszerek, kulturális folyamatok, az absztrahálás korhoz kötött és a változásokban is a múltbeli lehetőségeket továbbvivő síkjain, a történetiség konkrét értelmében. Teljesen egyetértek a szerzővel. Bruegel művésze annak ellenére, hogy új társadalmi bázison alakult ki, törvényszerűen kapcsolódott régi előképekhez. Az újítás és a régi példaképekből leszűrt tanulságok alkalmazása nem áll ellentétben egymással. Sőt, a 16. század neoplatonista írói – amint arra Gombich is rámutatott – tudatosan hangsúlyozták, milyen nagyon fontos, hogy »felismerjük a hagyományban rejlő lehetőségeket«. Tudom, hogy e nagy kérdés részletesebb kifejtése szétfeszítette volna a tézisek kereteit. A tájképfestészetben kifejeződő lényeg, a stíluskategóriák, tematikák, kompozíciós megoldások összességén túl, amit mindez magában foglal, az ember viszonya a természethez a történelem és a mindenkorai társadalmak alapvető, állandó tényezője. Változás és folyamatosság egységében. Hangsúlyai változnak, de a párbeszéd az ember és a természet között a kezdetektől tart az idők végeztéig. Ezt az ember életének konstans tényezőjét, a természetről alkotott látomását Hajnal István a következőkben fogalmazta meg: »Már a letelepedés sem pusztán 'gazdasági kérdés', oka mélyebben fekszik. A tagozott társadalmi együttes nem a pillanat ingerei szerint igazodik a természethez, vagy 'szokja meg' környezetét, hanem formákkal fejezi ki viszonyulását hozzá. Már nem a földet, fát, virágot látja bennük, hanem önmaga és mások élménye-

it. Ezért érzi magát otthon a környezetben. Az alkalmi búvóhely keresése helyett a természet rendjében az emberi lét tényeire ismer rá. Kapcsolódik hozzájuk, de már emberi függetlenséggel: sajátos módokat fejleszt ki ennek szolgálatára, beleértve a hasznos megmunkálást is.« De tegyük hozzá, beleértve a szuverén értelmezést is.

A szerző helyesen állapítja meg, hogy az új természet-ábrázolás új művészi megoldása törvényszerűen alakult ki a 16. században, a világképváltás, a természet tudományos megismerésének áttételes hatásai következtében. Arra a kérdésre viszont, hogy miért Németalföldön lett fontos a tájkép, miért itt önállósult mint művészi téma, s született meg a tájképfestészet új megoldása, azt a választ kapjuk, hogy »Bruegel művészete a születő németalföldi forradalom és szabadságharc par excellence művészi kifejezése, s mint ilyen, előzménye a győztes szabadságharc és a polgári demokrácia talaján kisarjadt korai holland realizmusnak«.

Úgy gondolom, hogy a tájképfestészetre vonatkozóan ez a válasz a történetést nem elégíti ki. Minden korszaknak és minden társadalomnak megvan a maga látomása a természetről. A természet mitologikus, szakrális ábrázolásai, mint a természetről alkotott tapasztalati ismeretek és irracionális elképzelések együtteseai áthatják a kultúra minden szféráját. A reneszánsz idején már nyilvánvaló természetfelfogás változásai is messzebből indulnak, és áthatják az egész társadalmat a mecénásoktól a befogadók változatos rétegeiig egészen a képűságok vásári közönségéig, vagy a behavazott falvak és udvarházak világáig, ahová a Biblián és a kalendáriumon kívül kevés könyv jut el. Ugyanakkor a régi tapasztalatokat a gondolkodás asszociációs rendszereiben, tapasztalatokban, toposzokban, szimbólumokban sokaságában viszik tovább. Úgy vélem, a természet világát nem az újkor embere fedezte fel, hanem új felfedezéseket tett, újrendezte az ember és az universum viszonyát. Mellőzve az előzmények sokaságát, elegendő utalnom Szent Ágoston közismert megállapítására: »s akkor az emberek elindulnak és megcsodálják a magas hegyeket és a messzi tengert és a hatalmas zúgó folyamokat és az Óceánt és a csillagok járását, és magukról is megfélemednek közben«. A természethez való új viszony általánosabb, mintsem hogy csupán a polgársághoz lenne köthető. Garadával idézhetnénk élmények és igények sokaságát nemeseke, értelmiségiek íásaiból, bármelyik országból s akár a törökduíta Magyarországról is. Egy kiragadott példa a fiatal Rákóczi László naplójából: tudjuk, hogy ő is ugyanazzal a természetélménnyel, mint annak idején a hegyászó Petrarca, kapaszkodott fel szolgálva és néhány katonájával a lengyel határon emelkedő Tajtékkó sziklára, s mentalitására jellemző természetkedvelő kíváncsisággal járta be a Dunajec partját, emelt jelet, nagyon kedvelte a kerteket, »gyönyörűséggel« nézegette a virágokat, örömet lelte, ha a hársfája alatt reggelizhetett és tudatosan, a lélek felüdülése kedvéért töltött sok időt a természetben. A nagy táji látványok megfogalmazásai a 16–17. század irodalmában sem fényképszerű másolatai a látott tájnak, hanem kompozíciós, megszerkesztett újrafogalmazásai, amelyek az eredetét képesek elhíttetni. Bruegel tájképei nem vezethetőek le közvetlenül a korszak Németalföldjének zaklatott politikai és társadalmi eseményeiből és harcaiból.

Az ember és a táj viszonylatának új megfogalmazásából aligha hagyható ki a reformáció. Akár konkrétan, úgy, ahogyan az emberek átéltek ezt az óriási lelki és mentalitásbeli változást, azt például, ahogyan az anya-

nyelven olvasott Biblia természetleírásait megismerték. Ma világszerte nagy vita folyik róla, a teológia-ökológia új vizsgálati irányát hívva életre, hogy a Biblia anyanyelven megismert tanításai hogyan, milyen irányban hatottak az emberek és a természet viszonyának alakulására. Amit nevezetesen Németalföldön az úgynevezett bozót-prédikációk alkalmával éltek át a protestánsok, azt más országokban is átéltek hitsorsosaik, kizsoruva templomaikkal a városfalakon kívülre, vagy erdei összefüvetekre kényszerülve.

A technikai változásoknak is szélesebb körű hatásai val számolhatunk. Vajon az üvegezett ablak elterjedése hogyan hatott az emberek természetképzetére? Az üveg jóvoltából a táj bejött a szobába, az azelett a lantornás ablakok sötétjébe zárt ember pedig kint élhetett gondolatilag a tájban.

Különös érdeklődéssel olvastam Gerszi megállapítását Bruegel iniciatíváiról a téli táj ábrázolásának kialakulásában. Engem nagyon régen izgatott a kérdés, miért van annyi behavazott falu, téli táj, korcsolyázó gyerekek befagyott csatornákon Bruegel képei között? A történetész erre nagyon sivar választ adhat. Tény, hogy a 16. és a 17. század a hosszú telek, nagy havazások évszázada, a kis jégkorszak, amint az éghajlanttörténészek, a belga Alexandre, a svájci Pfister és a francia Le Roy Ladurie a 70-es és a 80-as években megállapították és nyomukban mások is sokoldalúan igazolták. Jellemző például, hogy a modern klímátörténeti vizsgálatokban éppen a németalföldi csatornákon folyó teherszállítás kimutatásai szolgáltak perdöntő forrásul az időjárás változásának: a fizetési naplók ugyanis pontosan jelzik, hogy a hajóforgalom mikor szűnt meg, vagyis mikor fagytak be a csatornák, milyen korán kezdődött a tél. Hasonlóan jelzésértékű, hogy a Németalföldre vitt spanyol katonákat korcsolyákkal is felszerelték. Távol áll tőlem, hogy Bruegel téli tájai és a hosszú kemény telek évszázada között közvetlen kapcsolatot vélnek látni. Azt hiszem, másról, többről van szó.

Gerszi Teréz meggyőzően vázolja, hogy Bruegel merész újítása, az, hogy a hagyományokból merítve vágott új utat, a táj művészi megkomponálásával tudta elhíttetni a valóságos természeti tájat.

Bruegel és követőinek évszázadát a válságok, megrendülések, félelmek, megpróbáltatások és új remények korát időjárási katasztrófák is tetézték, a nyomukban járó következményekkel, az éhséggel és járványokkal. Sőt, a korszak egyik legfőbb megpróbáltatása, a városokat ellepő szegények tömege, az utakon megfagyott otthontalanok látványa különösen sújtotta Németalföldet, olyannyira, hogy a probléma kezelésére is itt alakítanak ki hosszú távú megoldásokat. Az ember és a természet párbeszédében az évszázadokon át tovább élő hagyomány az alkalmazkodás, a túlélés gyakorlata. A túlélés feltétele, hogy ismerjem, leképezhessem, tudjam, hogy a kelepcek elkerülhetők, a reménytelen helyzetekből is van kiút. Az ősi természetfelfogásokban a tél nemcsak az elmúlás, hanem a felkészülés, erőgyűjtés szimbóluma is, a természet jó anya, kimeríthetetlen forrás. Úgy vélem, Bruegel ezt a hagyományban rejlő általánosabb jelenséget is továbbvitte. S miként Gerszi Teréz bizonyítja, Bruegel a táj művészi megkomponálásával megteremtette az újkor természetábrázolás művészi megoldását, típusokat, alapformákat munkált ki, amelyeknek továbbélése időben és térben rendkívül széles körű volt. Azt bizonyítja, hogy a kiválasztódás meghatározója a folytathatóság.

Mindezzel mint Bruegel tájképeit, a korélményt is közvetítő forrást megérteni próbáló történész, csupán jelezni szerettem volna, hogy Gerszi Teréz tézisekben összefoglalt munkássága nagy nyereség a társadalomtudományok más ágazatait művelők számára is. Tudatosítja, milyen lehetőségek rejlenek ennek az összetett korszaknak az értelmezésében és megértésében. Bruegel az élet egyik legáltalánosabb és állandóbb jelenségének, az ember és a természet párbeszédének hagyományát őrizte meg és fogalmazta újra, a megismerés speciális formáiban, a művészi kifejezés nyelvezetén.

Meggyőződésem, hogy Gerszi Teréz eddigi munkássága az akadémiai doktori fokozat odaítélésének követelményeit régen meghaladta. Mindezek alapján eleget téve az opponens kötelességének, javasolom, hogy a tisztelt Bírálóbizottság tegyen javaslatot a doktori fokozat odaítélésére."

Gerszi Teréz előbb megköszönte a bírálatokat, majd így folytatta:

„Úgy gondolom, hogy csupán egy olyan kérdés van, ami tisztázásra szorul, éspedig a Várkonyi Ágnes által feltett kérdés: »miért Németalföldön lett fontos a tájkép, miért itt önállósult mint művészi téma, s született meg a tájképfestészet új megoldása?« Ez valóban fontos kérdés, amely azonban nem szerepel a téziseimben, így választ sem adhattam rá. Mielőtt azonban ezt a félreértést tisztáznám, röviden szeretném összefoglalni az ezzel kapcsolatos tudnivalókat. Köztudott, hogy már a 15. század közepétől fogva érdeklődés mutatkozott a világi témájú, magáncélokot szolgáló műtárgyak, elsősorban a portrék iránt. A többi világi műfaj kialakulásának – így a tájképnek is – a műpiac kialakulása adott lendületet. A produkció a piac számára specializálódásra ösztönözte a művészeket, mert a tematikai újszerűség a művészek között kialakult konkurenciaharcban előnyt biztosított. A műpiac kialakulása létrehozta a műkereskedelmet, amely kettős hatással volt a művészekre: egyrészt bizonytalanabbá tette egzisztenciájukat, másrészt kötetlenebb lehetőséget biztosított számukra mind a művek témáját, mind pedig formáját illetően. A 16. század folyamán főként a németalföldi művészetben figyelhető meg a kisméretű, intim hatású, világi témájú ábrázolások fokozatos térnyerése, amely a közönség megváltozott érdeklődését, igényeit tükrözte. Míg Itáliában főleg a portré és a mitológiai ábrázolás iránt nőtt meg az érdeklődés, Németalföldön ezek mellett a tájkép és a zsánerkép is keresetté vált. Az akkori Európa legnagyobb szabású műpiaca Antwerpenben alakult ki. A gyors ipari fejlődés és a nagyarányú pénzügyletek a korai kapitalizálódás különleges feltételeit teremtették meg itt, amelyek a művészeket is hatásuk alá vonták. Így számban és nemből egyaránt addig nem látott, nagyszabású művészeti termelés bontakozott ki, amiben a század közepe táján már a tájképek is számottevő szerepet játszottak. Az új világi műfajok kialakulását északon siettetették a 16. századi észak-európai szellemi életet oly nagy mértékben meghatározó reformmozgalmak is, amelyek katolikus egyházellenessége többé-kevésbé a vallásos ábrázolások iránti ellenszenvvel párosult, viszont kedvezett olyan semleges műfajok kialakulásának, amilyen a tájkép. Különösen erősen befolyásolták a reformmozgalmak a művészetet Németalföldön, azon belül is az északi tartományokban, ahol már a reformáció előtt is előnyben részesítették az elbeszélő jellegű törtétiakat és a morális jelentésű bibliai ábrázolásokat a személyes adoráción

alapuló kultuszképekkel szemben. Ezek a tendenciák a németalföldi polgárság gyors anyagi és szellemi fejlődésével csak erősödtek. Egyre általánosabbá vált a bibliai témák zsánerszerű felfogása, illetve olyan gazdag tájképi környezetben való ábrázolása, amelyben az alakok jóformán csak staffázsként hatnak. A század közepére Németalföld lett a tájképművészet centruma. Itáliában a tájkép a 16. században – egy rövid velencei intermezzótól eltekintve – nem tett szert olyan jelentőségre, mint északon, mivel az ókori kultúrán alapuló művészet antropocentrikus jellege folytán erre nem alakult ki igény. Amennyiben ilyen jelentkezett, főként németalföldi mesterek importált tájképeivel, illetve az Itáliában dolgozó németalföldi mesterek műveivel elégitették ki. Északon a 16. század elején a német művészetben bontakozott ki legelőször figyelemre méltó tájképművészet Dürer, Cranach, Altdorfer és Wolf Huber működése révén, de a nagyszerű kezdetet nem követte méltó folytatás: a század közepén bekövetkező krízis a fejlődést derékba törte. A németalföldi művészetben viszont nem szakadt meg a fejlődés folyamatossága, hanem töretlenül vezetett – főként Hollandiában – a 17. századi kiteljesedéshez. Arra a kérdésre tehát, hogy miért Németalföldön lett fontos a tájkép, ez a válaszom és nem pedig az a mondat, amelyet Várkonyi Ágnes értelmez e kérdésre adott válaszként, amely így hangzik: »Bruegel művészete a születő németalföldi forradalom és szabadságharc par excellence művészi kifejezése, s mint ilyen, előzménye a győztes szabadságharc és a polgári demokrácia talaján kisarjadt korai holland realizmusnak.« Ez a mondat semmiképpen nem értelmezhető az előbbi kérdésre adott válaszként, mivel a tézisekben egészen más kérdéskörhöz kapcsolódik. Azt a megállapítást vezeti be, hogy Pieter Bruegel művészete nagyobb intenzitással hatott a holland, mint a flamand festőkre a 17. század folyamán. Én ugyanis azt a kérdést tettem fel: hogyan volt lehetséges, hogy a bruegeli tájképművészet eredményei ilyen nagy mértékben hatottak a 17. századi holland tájfestőkre? Ez a kérdésfeltevés azért indokolt, mivel Pieter Bruegel Antwerpenben és Brüsszelben működött és a 16. század utolsó harmadában Flandriában egyfajta Bruegel-reneszánszról beszélhetünk, így logikusnak tűnne, hogy a bruegeli művészeti eredmények ugyanilyen intenzitással hatnak tovább a 17. század folyamán is. Ezzel szemben a tények mást mutatnak. A 17. század első harmadában az előző századnál jelentősebb különbségek mutatkoztak a flamand és a holland művészet között, amelyek pregnánsan érvényesültek a tájképművészetben is. Élesen rávilágít az észak- és délnémetalföldi művészet egészében végbement folyamatok különbségeire az a tény, hogy a 17. század első harmadában Hollandiában a tájképművészet lépett elő olyan fontos műfajjá, amelyben az újszerűség a leghatározottabban és igen magas művészi színvonalon jelentkezett. Flandriában viszont megtartották korábbi vezető szerepüket, jelentőségüket a figurális ábrázolások, főként a vallásos témájú művek. A reformációnak a vallásos témák ábrázolásával szembeni idegenkedése természetesen nagy szerepet játszott abban, hogy Hollandiában a világi műfajokra tolódott át a hangsúly és ezeken belül a tájképművészet addig nem látott virágzásnak indulhatott. A tájképművészet számára kedvező körülmények között azonban igen fontos tényező volt a gazdasági és műkereskedelmi súlypont áthelyeződése Antwerpenből Amszterdamba és Haarlembe. A 17. század első harmadában az új tájfestő generáció legkiválóbb képviselői – Esaias van de Velde, Hercules Seghers,

Hendrik Avercamp, Cornelis Vroom és Jan Porcellis – több-kevesebb ideig e városokban működtek és alkották új szemléletű műveiket, amelyek a további fejlődés alapját képezték. Flandriában ezekben az évtizedekben szintén többen foglalkoztak tájképfestéssel, de közülük kevesen értek el valóban fontos, újszerű eredményeket. Mindezekelőtt Jan Brueghelt és Joos de Mompert kell ide sorolnunk, akik az előző generáció tagjaiként még dolgoztak ezekben az évtizedekben is és jelentős alkotásokat hoztak létre, de művészetük további újszerű megoldásokra ösztönző hatása jobban érvényesült a holland, mint a flamand mestereknél. Jan Brueghelnek, aki a Bruegel-hagyomány egyik legjelentősebb közvetítője, igen sok utánpótlója, követője volt még a 18. században is. Ezek a kismesterek azonban a művészet további alakulása szempontjából nem produkáltak számottevőt, így nem tartoznak a hagyományt alkotó módon továbbvivők közé. Ezzel a problémával kapcsolatban szeretnék egy igen fontos dologra kitérni, amely talán nem hangsúlyozódott eléggé a tézisekben. A szöveg azon részében, amelyben a Bruegel-hatás tér- és időbeli kiterjedését taglaltam, több kismester neve is szerepel, ezekkel azonban tanulmányaimban csak érintőlegesen foglalkozom. A Bruegel-hatás kutatása során ugyanis nem egyfajta mechanikus számbavételre vállalkoztam, hanem annak kifejtésére, hogyan befolyásolja a hagyomány a jelentős mesterek alkotásaiba beépülve a tájképművészet történeti folyamatát. Így csak azokkal a mesterekkel foglalkoztam, akik a bruegeli művészetből nyert impulzusok alapján jelentős új eredményekkel járultak hozzá a táj

képművészet alakulásához. Amíg a század első harmadában dolgozó holland tájképművészeti generáció csaknem minden tagja tanulságokat merített Pieter Bruegel műveiből új kezdeményezéseihez, addig Flandriában Rubens az egyedüli ide sorolható művész ebből a generációból. Ezeknek a tényeknek az alapján mertem azt állítani, hogy a tájképfestészet alkotó továbbfejlesztése bruegeli alapokon inkább vált lehetségessé a szabadabb, demokratikus légkört biztosító és így a világi műfajok számára kedvező feltételeket teremtő holland társadalomban, mint Flandriában.

Végezetül néhány mondat arról, hogy milyen általános tanulságokkal szolgálhatnak ezek a kutatások? Az egyes alkotások elemzése a példaképekkel való összefüggés vetületében mélyebb bepillantást enged az alkotófolyamatba. Ugyanis annak vizsgálata révén, hogy a művész a példakép milyen elemeihez kapcsolódik, és ezen elemeket hogyan használja fel, miképp változtatja meg és ezzel milyen célokat valósít meg, szinte folyamatában követhetjük a mű létrejöttét. Az egyes művek alkotófolyamatának megértéséből kiindulva és a sok szálát magában foglaló kapcsolatszövevény ismeretében pontosabb képet nyerhetünk a különböző periódusokban végbemenő változások genezisééről, irányáról, modulációról. Ugyanis a példaképekhez közvetlenül és közvetve kapcsolódó művek láncolatai, amelyek sok esetben több, egymást követő generáció alkotásaiból állnak, lehetővé teszik, hogy a művészet alakulását konkrét folyamatában követhessük és így történeti megrajzolását hitelesebben végezhesük el.”

A kiadásért felelős az Akadémiai Kiadó és Nyomda igazgatója
A nyomdai munkálatokat az Akadémiai Kiadó és Nyomda végezte
Felelős vezető: Zöld Ferenc igazgató
Budapest, 1995 – Nyomdai táskaszám: 23820
Felelős szerkesztő: Mojzer Miklós
Műszaki szerkesztő: Sándor István
Megjelent 21 (A/5) ív terjedelemben
HU ISSN 0027– 5247

CONTENTS

ESSAYS

TARNÓCZY, TAMÁS:	Force of choosing Direction in the Works of Fine Arts on Example of the Annunciation	1
VÉGH, JÁNOS:	"Inclinato capite et iunctis manibus". Wandering of Motifs from Rogier van der Weyden to the Altarpiece of the Nativity from Lőcse (Levoča)	19

RESEARCH

PAPP, SZILÁRD:	Monastery of the Order of St. Paul at Nagyvázsony	43
CHRISTA MARIA JEITNER:	Classification and Comparing of Craftsman's Marks of Bohemian Embroideries. Notes to Hannelore Sachs's Suppositions about the Bohemian Gothic Art in the Brandenburg Territory	79
GROTTE, ANDRÁS:	Attempt to solving of some Goldsmith's Marks in Hungary III.	113

CAREER

RÓZSA, GYÖRGY:	About my Career and the Historical Iconography	131
----------------	--	-----

REVIEWS

<i>Mikó, Árpád:</i> Hoffmann Edith: Régi magyar bibliofilek. Hasonmás kiadás és újabb adatok (Old Hungarian Bibliophiles. Facsimile and Newer Data). Ed.: Wehli, Tünde. Budapest, 1992.	139
<i>Gosztola, Annamária:</i> Von Bruegel bis Rubens. Das goldene Jahrhundert der flämischen Malerei. Wallraf-Richartz-Museum, Köln; Koninklijk Museum voor Schone Kunsten, Antwerpen; Kunsthistorisches Museum, Wien, 1992–93. The Age of Rubens. Museum of Fine Arts, Boston; The Toledo Museum of Art, Toledo, 1993–94.	148
<i>Balogh, Ilona Klára:</i> "Dawn of the Golden Age". Northern Netherlandish Art 1580–1620. Rijksmuseum, Amsterdam, 11th December 1993–6th March 1994	150
<i>Németh, István:</i> Bilder von alten Menschen in der niederländischen und deutschen Kunst 1550–1750. Herzog Anton Ulrich-Museum, Braunschweig, 14th December 1993–20th February 1994.	152
<i>Ember, Ildikó:</i> About two Exhibitions in Frankfurt (Leselust. Frankfurt, Schirn Kunsthalle, 25th September 1993–2nd January 1994; Georg Flegel. Frankfurt, Schirn Kunsthalle, 19th December 1993–15th February 1994)	153

DEBATE

<i>Tímár, Árpád:</i> Debate over his Candidate's Thesis "Fine Art Literature in Hungary in the first Half of the 19th Century"	157
<i>Gerszi, Teréz:</i> Debate over her Doctoral Thesis "Pieter Brueghel and the Netherlandish Landscape. Function and Significance of the Tradition in the Art."	163

BULLETIN DE LA SOCIÉTÉ HONGROISE DE L'ARCHEOLOGIE ET DE L'HISTOIRE DE L'ART

TABLE DES MATIERES

ETUDES

TARNÓCZY, TAMÁS:	La force du choix de direction dans les œuvres d'art sur l'exemple de l'Annontiation	1
VÉGH, JÁNOS:	„Inclinato capite et iunctis manibus”. La migration des motifs à partir de Rogier van der Weyden jusqu'à l'autel de Nativité à Lőcse (Levoča)	19

RECHERCHES

PAPP, SZILÁRD:	Le monastère de l'Ordre de Saint Paul à Nagyvázsöny	43
CHRISTA MARIA	Classification et comparaison des marques d'artisan des broderies bohémiens.	
JEITNER:	Remarques sur les hypothèses de Hannelore Sachs sur le gothique bohémien en province de Brandebourg	79
GROTTE, ANDRÁS:	Tentative de dénouer quelques poinçons en Hongrie III.	113

CARRIERE

RÓZSA, GYÖRGY:	Sur ma carrière et sur l'iconographie historique	131
----------------	--	-----

REVUE

Mikó, Árpád:	Hoffmann Edith: Régi magyar bibliofilek. Hasonmás kiadás és újabb adatok (Anciens bibliophiles hongrois. Edition fac-similé avec des données récentes). Ed. Wehli, Tünde. Budapest, 1992.	139
Gosztola, Annamária:	Von Bruegel bis Rubens. Das goldene Jahrhundert der flämischen Malerei. Wallraf-Richartz-Museum, Köln; Koninklijk Museum voor Schone Kunsten, Antwerpen; Kunsthistorisches Museum, Wien, 1992-93. The Age of Rubens. Museum of Fine Arts, Boston; The Toledo Museum of Art, Toledo, 1993-94.	148
Balogh, Ilona Klára:	"Dawn of the Golden Age". Northern Netherlandish Art 1580-1620. Rijksmuseum, Amsterdam, 11 décembre 1993-6 mars 1994.	150
Németh, István:	Bilder von alten Menschen in der niederländischen und deutschen Kunst 1550-1750. Herzog Anton Ulrich-Museum, Braunschweig, 14 décembre 1993-20 février 1994.	152
Ember, Ildikó:	Sur deux expositions à Francfort (Leselust. Frankfurt, Schirn Kunsthalle, 25 septembre 1993-2 janvier 1994; Georg Flegel. Frankfurt, Schirn Kunsthalle, 19 decembre 1993-15 février 1994)	153

DISCUSSION

Tímár, Árpád:	„Littérature des beaux-arts dans la première moitié du XIX ^e siècle” – discussion sur les thèses de candidat	157
Gerszi, Teréz:	„Pieter Bruegel et le paysage des Pays-Bas. Le rôle et la signification de la tradition dans les arts” – discussion sur les thèses de doctorat	163

51 302

51 302

1278



MŰVÉSZETTÖRTÉNETI ÉRTESÍTŐ

AKADÉMIAI KIADÓ • 1995 • XLIV. ÉVF. 3-4. SZÁM

2000

MŰVÉSZETTÖRTÉNETI ÉRTESÍTŐ

1995/3–4.

A MAGYAR RÉGÉSZETI ÉS MŰVÉSZETTÖRTÉNETI TÁRSULAT FOLYÓIRATA

SZERKESZTI:
MOJZER MIKLÓS

SZERKESZTŐBIZOTTSÁG:
GALAVICS GÉZA, MIKÓ ÁRPÁD, MRÁVIK LÁSZLÓ, NAGY ILDIKÓ,
PROKOPP MÁRIA

TECHNIKAI SZERKESZTŐ:
JÁVOR ANNA

TARTALOMJEGYZÉK

TANULMÁNYOK

PUSKÁS BERNADETT:	A máriapócsi kegytemplom és bazilita kolostor	169
BODNÁRNÉ JÁVOR ÉVA:	Új adatok Franz Anton Pilgram magyarországi működéséhez	192
KOSTYÁL LÁSZLÓ:	Dorffmaister Zalában	211

KUTATÁS

CSERNITZKY MÁRIA:	A József nádor Nemzeti Képcsarnok kezdeti évei (1845–1862).....	239
KEMÉNY JÁNOS:	A bajai Rudnay Képzőművészeti Szabadakadémia (1947–1953)	252

ADATTÁR

MIKÓ ÁRPÁD:	Ivanczy János győri nagyprépost (†1636) sírköve.....	266
BUZÁSI ENIKŐ:	Két kép a fraknói Esterházy-gyűjteményből: Esterházy Orsolya portréja Benjamin Blocktól és Esterházy Pál mint Szent Imre	269
SZILÁRDFY ZOLTÁN:	Lignum crucis – arbor vitæ. A szegedi Havi Boldogasszony-templom Pietà-oltárának ikonográfiája.....	280
RÓZSA GYÖRGY:	Schrefl Anna, az első budai rézmetszőnő.....	284
HORVÁTH HILDA:	Láthatatlan műtárgy. Walter Crane falikárpitja a budapesti Iparművészeti Múzeumban	291

SZEMLE

Szilágyi András: Zsánermetamorfózisok. Világi műfajok a közép-európai barokk festészetben. Kiállítás Székesfehérvárott, 1993. június–október. A katalógus szerkesztője, kiadója Mojzer Miklós. Budapest 1993, 407 oldal. Barokk művészet Közép-Európában. Utak és találkozások. Kiállítás a Budapesti Történeti Múzeumban, 1993. június–október. A katalógus szerkesztője Galavics Géza, felelős kiadója Mojzer Miklós. Budapest 1993, 465 oldal	297
Jávor Anna: A Donner-évforduló művészettörténeti eseményei (1992–1993).....	301

TÁRSULATI ÉLET

Urbach Zsuzsa–Lővei Pál: A Magyar Régészeti és Művészettörténeti Társulat Művészettörténeti Szakosztályának tevékenysége (1991. január–1995. június)	313
--	-----

E számunk megjelenését a Pulszky Alapítvány támogatta

A címlapon: Esterházy Pál és Esterházy Orsolya eljegyzési képe, 1750. Fraknó (Burg Forchtenstein). Részlet

A MÁRIAPÓCSI KEGYTEMPLOM ÉS BAZILITA KOLOSTOR

Előzmények

A máriapócsi görögkatolikus egyházközség alapításának évét nem ismerjük. A sematizmusok a paróchiát ősiinek mondják.[1] Az egyházközség alapítása minden bizonnyal a Felvidékről és Kárpátaljáról beköltöző bizánci rítusú keresztény rutének letelepedésével függött össze, s így a 17. század közepére tehető.[2] A század elejétől Pócsa a Bethlen család, majd 1635-től I. Rákóczi György birtoka volt.[3] Az itteni ruszinok hagyományaiknak megfelelően fatemplomot építettek maguknak.[4] Az egyházközség felett az 1646-tól Rómával egyesült Munkácsi püspökségnek volt joghatósága.[5]

A fatemplom épületére vonatkozó adatok nem maradtak fenn. A környékbeli görögkatolikus, egyszerű fatemplomok sorából, melyek általában három négyzetes téregységből álltak és felépítésükben a hosszanti és a centrális alaprajzot egyesítették, később nevezetessé vált ikonja révén tűnt ki. A fatemplomba 1675-ben Istenszüldő-ikont készítették, melyet az akkori paróchus öccse, Papp István festett egy török fogságból menekült fogadalmából.[6] Az ikon a Kárpát-vidéki ikonfestészet késő reneszánsz időszakának példája, Hodigitria-típusú *Istenszüldő a gyermekkel*-ábrázolás. A gyermek Jézus kezében virág látható, hasonlóan több, ebbe az ikonfestészeti körbe tartozó előképhez. Az ábrázolást fent félköríves keretmező veszi körül, sarkaiban egy-egy kerubfejjel. A szegélyeket reneszánsz ornamensek, a keretet és a dicsfényeket alapozásból mintázott mustra díszíti. A keretsávon lent szokásos ósláv adományozási felirat olvasható: „Ezt a képet Isten szolgálja ... állította bünei bocsánatára.” A megrendelő neve olvashatatlan.[7]

A Szabolcs vármegyei kis falu 1696-ban szerzett országos hírnevet. A tanúk vallomása szerint a „rutén” templom ikonosztázán az Istenszüldő-ikon abban az évben november 4. és december 8. között csodás módon könnyezett.[8] Az egyházi vizsgálat végén Fenesy György egri püspök megerősítette a hírt, majd az eseményről értesülő I. Lipót császár a következő év elején Bécsbe vitette a képet.[9]

Az ikont először Kassára, onnan Egerbe, majd Bécsbe szállították. A Mária-kepről útközben több másolat is készült. Az irodalmi hagyomány szerint ilyen többek közt az a másolat, amelyet Bárcán, a jezsuiták készítettek és később Kassára került, továbbá a kisfalusi, ugyancsak Kassa mellett.[10] Az egri főszékesegyház Mária-kápolnájában is az első pócsi könnyező kegykép másolatát őrzik, melyet 1699-ben Imreleszky Péter festett. [11] A másolatok többsége, ahogyan a róluk készített metszetek, szentképek is tanúsítják, a Bécsbe elszállított első pócsi kegykép ikonográfiáját követi.[12] A gyermek Jézust evangéliumos könyvvel ábrázoló, a 19. század elején készült metszetek előképe az irodalom szerint az eltérő ikonográfiá-

júnak gondolt második pócsi kegykép. Azonban a második kegykép is az elsőnek hű mása. Az új ikonográfiát elterjesztő, először feltehetően Jordánszknál közölt metszet előképét nem ismerjük. Érdekessége ugyanakkor, hogy hitelesség okán a kegyképet igazoló – de levéltári forrásokkal cáfolható – feliratot közöl.[13] Franz H. Mörmann bajor fejedelmi nagykövet 1697 júliusában, egyik levelében egy valószínűleg Bécsben készült másolatról ír, amelyet azután július 31-én a császárné névnapján tartott ebédén mutattak be, majd Egerbe kívánták küldeni, kérve továbbítását Pócsra. „Ez egy díszes hasonmása a császárnénak ajándékozott és idehozott képnek”, írta Mörmann.[14] Az eredeti kép július 4-én ért Bécsbe. A kegyképnek a Szent István-dómban történt végleges elhelyezése napján, 1697. szeptember 11-én Jenő herceg Zentánál döntő vereséget mért a törökökre.

Időközben Pócsot egyre több zarándok kereste fel. 1701-ben I. Lipót, aki a zentai győzelmet a *Pócsi Istenszüldő*nek tulajdonította, levelet írt a zarándokhely jövője érdekében: a szűk és romos pócsi templom újjáépítésére gyűjtő Mészáros Mátyást a birodalom valamennyi illetékes hatósága különös figyelmébe ajánlotta.[15] A templomépítkezés azonban I. Lipót utóda, I. József császár alatt sem indult meg, többek közt a Munkácsi egyházmegye életében bekövetkezett zűrzavaros időszak miatt. Ekkor, De Camelis püspök halálával a munkácsi püspöki székebe hárman is kinevezést kaptak a kegyúr II. Rákóczi Ferenc, IX. Kelemen pápa és I. József király párhuzamosan futó döntései nyomán. De valójában az egyházmegye tíz évig tényleges vezetés nélkül maradt. [16]

Pócs csak 1707-ben kapott Istenszüldő-képet Teleksey István egri püspök közvetítésével. De ahogyan a főpap egyik későbbi levelében panaszkodik, a pócsiak az eredetit kívánják vissza: „Én nyolc évvel ezelőtt egy Bécsben festett és az elsőhöz egészen hasonló képet küldtem oda, de hát nem nagy ott annak a tisztelete.”[17]

1714-ben Hodermarszky József munkácsi püspök, a munkácsi bazilita kolostor archimandritája azzal a kérelemmel fordult a királyhoz, hogy Pócson templomot és rendházat építhessenek.[18] VI. Károly – bár közölte, hogy megérti a kérvényezők nemes szándékait – véleményeztetésre Egerbe továbbította a levelet. Az egri püspök kedvezőtlen ajánlása miatt a kérvény sikertelen maradt.

A kis szabolcsi község híre-neve időközben tovább nőtt: 1715. augusztus 1-jén, 2-án és 5-én a másolati kép is könnyezett, amit egy újabb vizsgáló bizottság igazolt. Erdődy Gábor egri püspök ezért még az év szeptember 29-én engedélyezte a kép tiszteletét. A község ekkor vette fel a Mária előnevet.



1. A máriapócsi kegytemplom (1731–1756)

A kötemplom alapítása és építése

A templom főbejáratának szemöldökfáján olvasható egyik kronosztikon szerint a templomalapító Bizánczy György Gennadius munkácsi püspök (1716–1733) volt. Egyik utódának leveléből értesülünk az építkezés kezdetéről.[19] Az ünnepélyes alapkőletétel 1731. szeptember 8-án történt meg. Bizánczy az építkezéseket részben saját

költségén, részben adományokból fedezte. 1733 júniusában, halálával az építkezés abbamaradt.

A templom főkapuja feletti fríz felirata szerint Ol-savszky Simon és Blazsovszky György folytatták az építkezést.[20] Blazsovszky György Gábor munkácsi püspök (1738–1742) 1742. március 26-án kelt segélykérelmében felhívást intézett a munka folytatására – „... a jelentékeny magasságig felhúzott falak [...] jelentékeny részben tönk-



2. Papp István: Az első pócsi kegykép, 1675. Bécs, Szent István-dóm

rementek” –, de halála megakadályozta a további intézkedésekben.[21]

Az építkezéseknek új lendületet Olsavszky Mánuel Mihály munkácsi püspök (1743–1767) adott.[22] Más anyagi források mellett a Pócson gyógyulást nyert kegyúr, gróf Károlyi Ferenc és jószágkormányzója, Rácz Demeter anyagi támogatása révén is folytatódhatott az építkezés.

A templom kettős homlokzati tornyú, kereszthajóval bővített, egyhajós terű, félköríves záródású szentéllyel. A templomot feltehetően a szentélynél kezdték építeni. A püspök 1744. augusztus 1-jén Pócson kelt levele arról tudósít, hogy a szentély falai készen állnak és azokat hamarosan fedni fogják.[23] 1748. november 16-án már itt szentelték Melétiusz nagyváradai püspököt.[24] Ekkor már állhattak a templomhajó és a tornyok alapfalai és kisebb magasságig a felmenő falak. 1749-től a templomot már használták, bár az építkezések még javában folytak. 1750. március 14-én Bécsből írt levelében a püspök sürgeti a munka folytatását, „mert Bécsben már rég falaznak ilyen jó időben”. [25] Ugyanebben az évben május 30-án a következőket írja: „az új falak fedésével (boltozásával) kapcsolatban a debreceni áccsal beszéljenek, aki Dorogon [ti. Hajdúdorogon] csinálta a tornyot.”[26]

Olsavszky folytatta a Bizánczy püspök által megkezdett munkát az eredeti alaprajz szerint, és a felmenő falak felhúzását. Az építész tervrajzait nem ismerjük. Kéltére vonatkozó adatok sem bukkantak fel eddig. Csak feltekezhethetjük, hogy az ugyanebben az időben emelt nyírbátori ferences rendház, ill. az 1754-től épülő munkácsi püspöki székház építómestere dolgozhatott Máriapócson

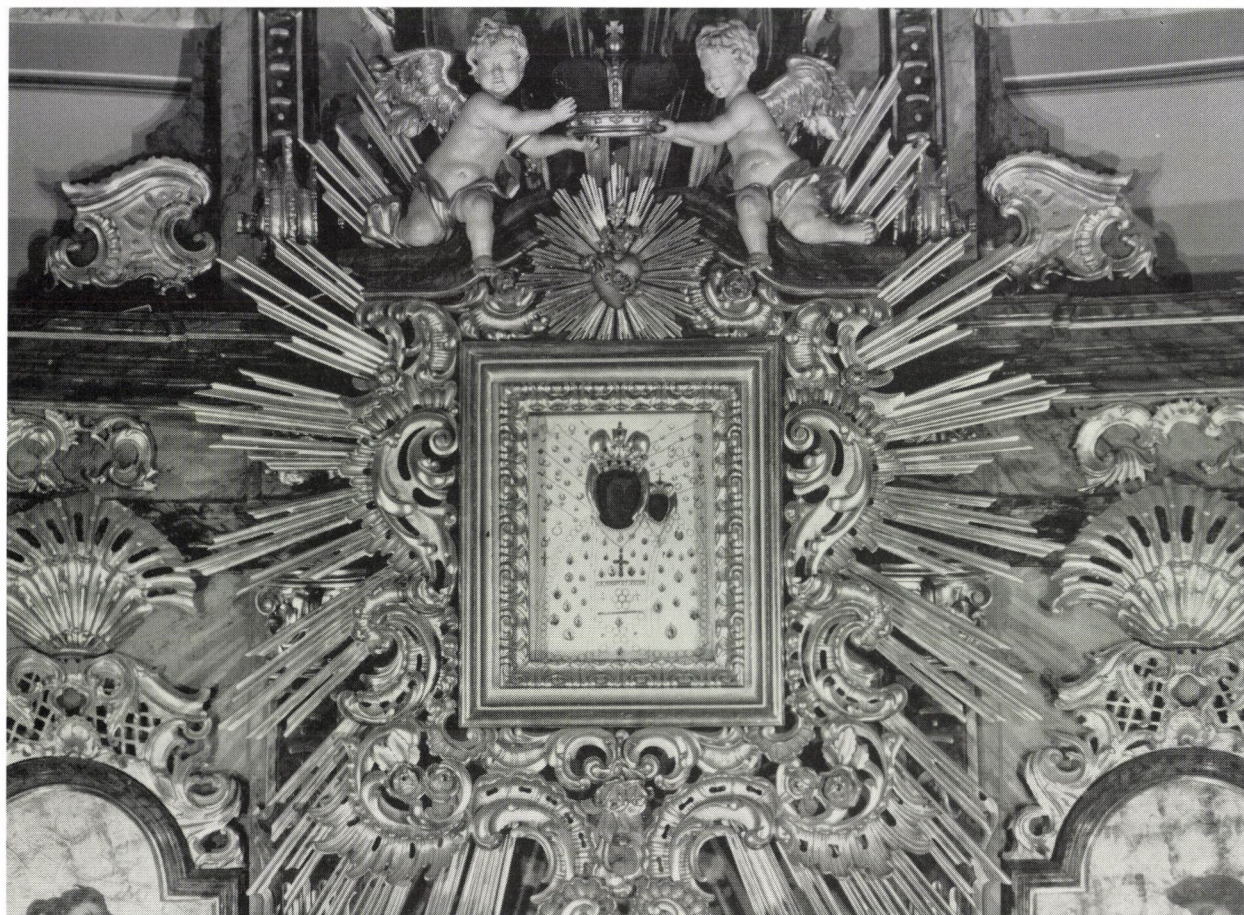
is.[27] Az 1750. évi végrendelet, mely a pócsi baziliták feladatát, jogállását is rögzíti, a templomot szinte teljesen megépültnek mondja.[28] A végrendelet a kegytemplom és a kolostor alaprajzát is bemutatja. A rendi levéltárban az ugyanebből az évből való, ide vonatkozó iratok keveset árulnak el az építkezésről. Ezek: Gersei Petheő Rozália adománylevele, Olsavszky püspök megbízólevele P. Suhajda Makár számára, hogy Pócson bort gyűjthessen alamizsnaként, végül a templom portáléja latin szövegének fogalmazványa.[29] Az ezt követő időszakból csupán három, évszám nélküli oklevél maradt fenn az építkezéssel kapcsolatosan: a tornyok befedéséhez a vármegyétől 80 000 faszindelyt kérnek Barabásról, a pócsi templom befejezésének céljaira fogalmazott kéregető levél, valamint Olsavszkynak a Helytartótanácsához intézett kérévénye a Tokajból történő faszállítás ügyében.[30]

Még az építkezés hivatalos befejezése előtt a máriapócsi templomban szentelték 1752. november 5-én Palkovics Gábor svídniczai püspököt, 1754. szeptember 1-jén Áron Péter fogarasi püspököt.[31] A második kronosztikon szerint az építkezés 1756-ban fejeződött be. Az első templomhoz hasonlóan a kegytemplom címünnepe Szent Mihály főangyal lett.

A templom alaprajza kissé nyújtott. Az előcsarnok nélküli hosszhatat félköríves záródású, a hajóval közel azo-



3. Ismeretlen bécsi mester: A második pócsi kegykép, 1707. Máriapócs, kegytemplom



4. A pócsi kegykép a kegyoltáron

nos szélességű keresztszárak bővítik. A hosszház végén csupán a berendezés, a hátulról magasan zárt, az ikonosztáz irányába rendezett kliroszok (stallumok) utaltak a szerzetesi kórusra. A szentély kissé nyújtott, félköríves záródású. A szentély déli falához kapcsolódó sekrestye későbbi hozzáépítés. Az említett Olsavszky-végrendelet alaprajzán a sekrestye külön épületrészként nem szerepel. Feltehetően ezt a szerepet töltötte be a szentély – az alaprajzon is feltüntetett – leválasztott keleti része.[32] A nyugati homlokzati toronypár a kereszthajó szélességét is túllépi. A templom korabeli szentképeken, metszeten látható ábrázolásait vizsgálva megállapítható, hogy a barokk tornyokat később nem építették át teljesen – mint ahogyan ez tévesen ismétlődik az irodalomban –, csupán négy ölnyi magasságra – egy szakasszal – megemelték.[33] Ahogyan ez Franz Feninger metszetein (1750 körül) látszik, a toronypár egy földszinti és egy emeleti szakaszból állt. Ezt koronázta a bonyolult formájú toronysisak, melyet a kereszthajó-szárak és a szentély felett emelt huszártornyokhoz hasonlóan, a Kárpát-vidéki hagyomány szerint hármast – három vízszintes keresztszárral ellátott – kereszt zárt le.

A templom belső terét kereszt-, ill. fiókos dongaboltozat fedi. Az oldalfalakat falpillérek tagolják. Szakasszonként egy magasabb földszinti és egy alacsonyabb emeleti, félköríves, vakolatkeretes ablak, ill. a kereszthajószárakon falifülke nyílik a külső homlokzaton. A toronypár

alsó szakaszába nyíló főbejáraton kívül a hajó első szakaszában egy északi és egy déli kapu is nyílik a templomba. A hosszanti térfűzés lendületesen vezet előre a szentélyt lezáró ikonosztázhoz, ahol eredetileg a második kegykép elhelyezést nyert. A zarándokok mozgását a templomban a tágas kereszthajó segíti elő.

A templom kereszthajója alatt dongaboltozatos kriptá helyezkedik el. Itt temették el elsőként Olsavszky Mánuel püspököt (1767).[34] Bár a második kronosztikon szerint az építkezések 1756-ban befejeződtek, a levéltári adatok bizonyítják, hogy a kiegészítő munkálatok még több évtizeden keresztül, jóval Olsavszky püspök halála után is elhúzódtak.[35]

A baziliták Máriapócsra telepítése és a kolostor építése

Hodermarszky József munkácsi püspök 1714. évi eredménytelen kérvénye után Olsavszky Mánuel püspökben érik meg a gondolat, hogy Eger és a nyírbátori ferencesek tiltakozása ellenére Nagy Szent Bazil-rendi szerzeteseket telepít Pócsra a zarándokok ellátására. Ezért a templomépítkezés befejező szakaszában, azzal egyidejűleg rendház felépítéséhez is kezd a Károlyi-birtokon.

A baziliták Máriapócsra Munkácsról, a Csernekhegyi kolostorból települtek át, ötven, és kezdetben a paróchián laktak. Az első hegumen (házfőnök) P. Joanniciusz Szkripta



Kora effigies B.V.M. quae ad nos mancipium Pocum in Hungaria
 A. 1696. seepere Lacrimantur ad in Viennens. ablata
 expressa & in alio Loco relicta. omnia 1^a Alti Lacrymar pro-
 dit in Iuly 1582. Augu

5. Binder János Fülöp: A pócsi kegykép a templommal és kolostorral, 18. század vége. Az eredeti lemeztől készült levonat. Szent Bazil Rend Máriapócsi Gyűjteménye



6. Dorneck: A második pócsi kegykép. Jordánszky 1836. évi művének illusztrációja

volt (1749–1757; majd másodszor e tiszteben 1758–1766). A kolostor ünnepélyes alapkövetételére 1749. május 18-án került sor. Gróf Károlyi Ferenc megbízásából az alapkövet jószágkormányzója, Rácz Demeter helyezte el.[36] Az építkezés két éven át zavartalanul folyt.[37] 1751-ben Egerből panaszt intéztek a királyhoz, és kérték az építkezés leállítását. A Mária Terézia által elrendelt kivizsgálásra Csák István szabolcsi főesperest, tokaji paróchust és Veszprényi László nagykálloi paróchust kérték fel. A Helytartótanácsához benyújtott jelentés szerint a bazilitákra Pócson nincs szükség, a zárándokok ellátását egy egyházmegyei pap és az érkező vendégpapak elvégezhetik. A szerzetesek ellátása nem biztosított, mivel a környéken más kolduló rend is van. A pozsonyi Helytartótanácsához benyújtott kilenc pontos jelentésre Olsavszky Mánuel – Mária Terézia kérésére – tizenegy pontos, a bazilita kolostor szükségességét alátámasztó indoklást adott be.[38]

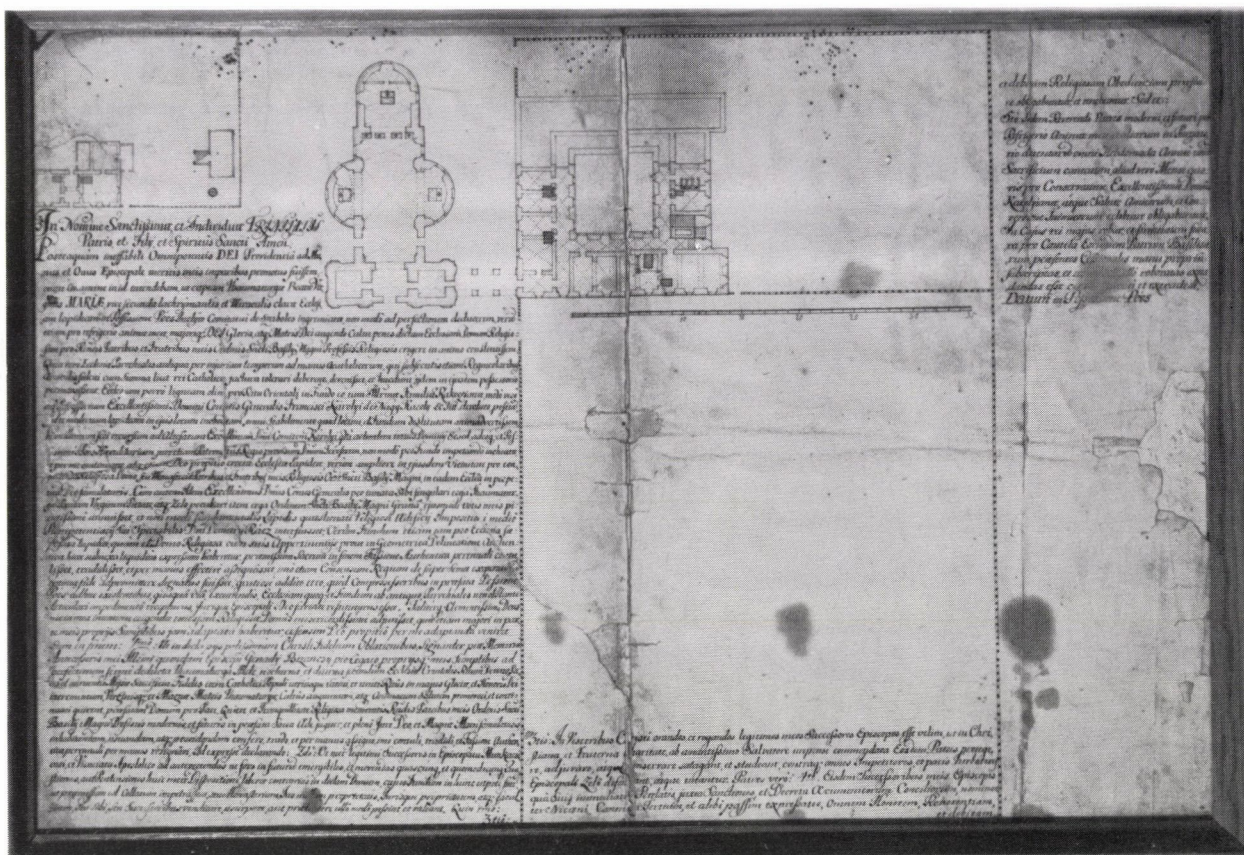
A kegyúr gróf Károlyi Ferenc eközben Rácz Demeter által közölte, hogy a területén építendő kőfal alapozásához hozzájárul és, ha kell, ezt írásba is adja, hogy a rend támadói előtt igazolja.[39] Olsavszkynak Pócson fennmaradt, az építkezéssel kapcsolatos cirill betűs levelei tanúsítják, hogy az építkezés munkái folytatódtak.[40] A kolostor és a templom építőmestere feltehetően azonos.[41]

A négyzetes udvart körülvevő egy szintes, 12 tengelyes kolostorépület nyugati szárnyában, a földszinten található a konyha, délen a refektórium és a cellák. A cellákat csehsüvegboltozat, a folyosót dongaboltozat fedi. A rendházat árkádsoron álló emeleti folyosó köti össze a templommal, annak karzatával. Több levél arról tanúskodik, hogy menet közben alakították ki a kolostor belső szerkezetét.[42] Egyszerű homlokzatát csupán a téglafarmájú ablakok vakolatkeretei díszítik.

Az épülő kolostorral egy időben, a rend működtetéséhez szükséges adományok is fokozatosan gyűltek.[43]



7. A Szent Bazil Rend máriapócsi kolostora, 1749–1756



8. Olsavszky Mánuel munkácsi püspök végrendelete a máriapócsi templommal és bazilita kolostorral, 1750. december 1. Szent Bazil Rend Máriapócsi Gyűjteménye

A legjelentősebb adományozó természetesen gróf Károlyi Ferenc volt, aki alapítványi leveleiben (az 1757. és az 1758. évből) minden pócsi jövedelmét, Pócson levő ezer holdas birtokát, a hozzá tartozó majort annak minden tartozékával együtt a monostorra hagyta, ezzel köszönve meg a Pócsi Szűz közbenjárását gyógyulásában.[44]

A szerzetesek 1753-ban költöztek át a paróchiáról a kolostorba. A kolostor építkezései 1756-ban fejeződtek be, bár egy tűzeset nyomán az épületet már 1758-ban helyre kellett állítani.[45]

A templomot és a kolostort – az udvar felől félköríves fülkékkel tagolt, egykor öt kökeretes, kosáriréses záródású kapuval áttört – téglafal kerítés veszi körül, amely hat-szögletű udvart kerített a kolostortemplom köré. A kőfal nyugati középtengelyében nyíló főkapu oromzatán 1771-es évszám olvasható cirill betűs átírásban.

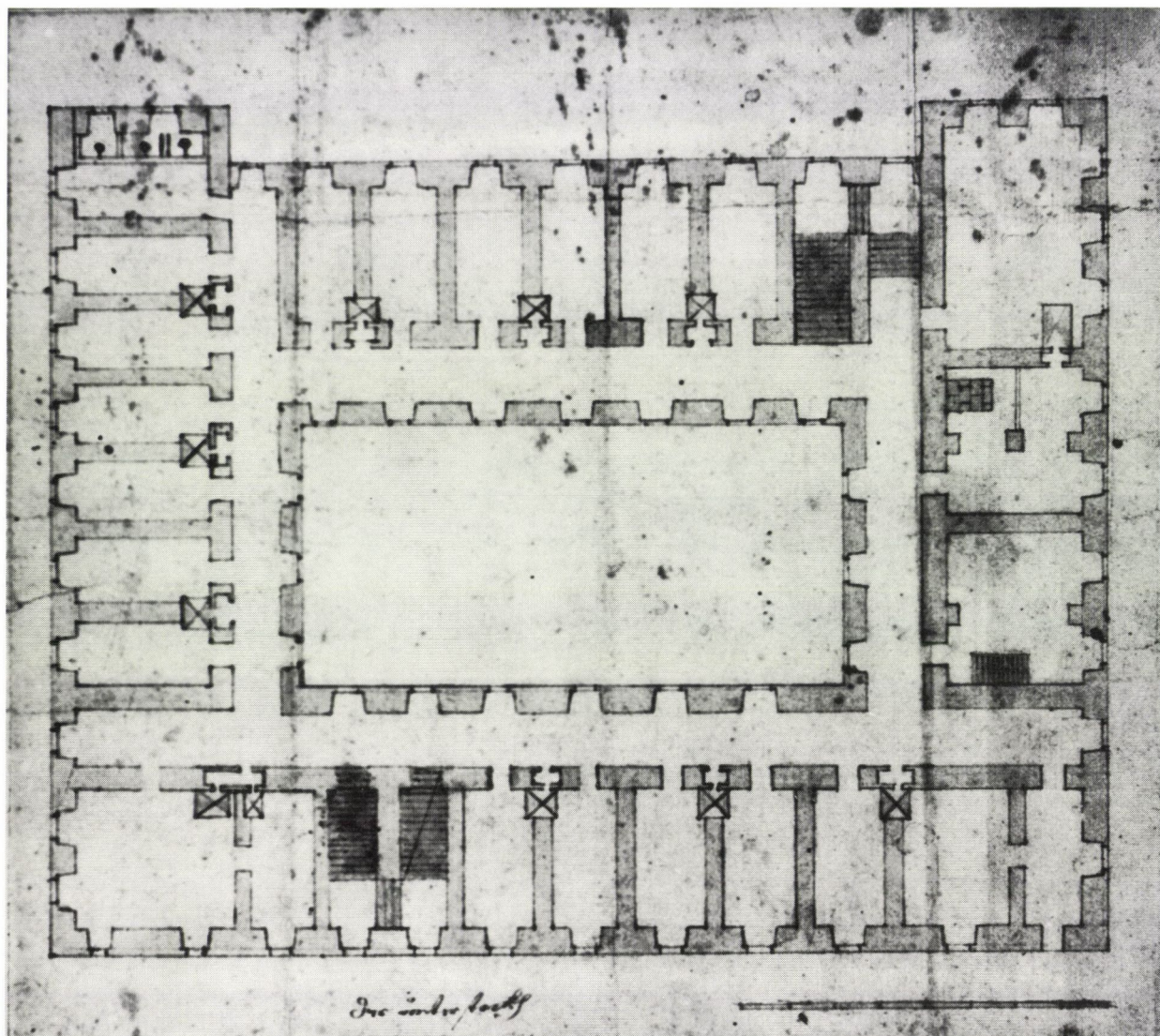
A templom és a kolostor belső berendezése

A templomépítkezésekkel egyidős berendezés készüléséről Olsavszky püspöknek a munkácsi házfőnöknek írt, rutén nyelvű leveleiből értesülünk. Ikonosztázról, oltárokról, püspöki trónszékről, kliroszokról, gyóntatószékekről, padokról, sekrestyeszekrényekről, könyves ládáról történnek említések levelezésében, tehát már az ő idejében szinte teljesen felszerelt volt a templom.

A templom berendezése során, a liturgikus szükségletnek megfelelően az első tennivalók között az ikonosz-

tázt állították fel. Erről a főoltár felállításával kapcsolatos, 1750. május 30-án kelt püspöki levélből értesülünk. A levélben hosszú instrukciókat közöl Olsavszky azzal kapcsolatban, hogy a hegumen „jól figyelje meg, hogy a királyi kapuval szemben legyen az (oltár) közepe, az oldalai pedig egyformán messze legyenek minden faltól...” 1752. március 31-én írt levele szerint Olsavszky kéri, hogy a mester (név említése nélkül) fesse az ünnepeket, amíg megérkeznek a hársfátáblák. A tokaji ácsot kétszáz forintért fel kell fogadni, hogy csinálja ezt a munkát.[46] Feltehetően ebből az időszakból való az ikonosztázszerkezet faragványokkal díszített építménye és áttört faragású felső szakasza. Az ikonosztáz faragványait a helybeli hagyomány szerint egy eperjesi fafaragó készítette. Írott források ezzel kapcsolatban még nem kerültek elő.[47]

Az ikonosztáz felépítése hagyományos: az alapkép-sorban a Királyi kaputól balra, ill. jobbra az *Istenszülő a gyermekkel* és a *Tanító Krisztus* ikonja, a bal szélén *Szent Miklós püspök*, a Kárpát-vidéken a legnagyobb tisztelettel övezett szent a görögkatolikuság védőszentje, jobb szélén pedig – a helyi egyházi gyakorlatnak megfelelően – a templom névadó szentje, itt *Szent Mihály főangyal*. Az *Ünnepeket* és *Apostolokat* ábrázoló ikonsorokat gazdagon faragott, áttört virágtó-motívumos párkánnyal tagolja. A függőleges osztást az egyes ikonok között az ugyancsak áttört faragású, szőlőlinda-motívumos oszlopok adják meg. Fent záró szakasz *Próféta*-ábrázolásokkal, az ikonosztázt szokásosan a *Keresztrefeszítés*-csoport koronázza. A kegy-



9. A máriapócsi bazilita kolostor földszintjének tervrajza, 18. század közepe. Szent Bazil Rend Máriapócsi Gyűjteménye

képet a számára kihagyott helyen, a Királyi kapu felett helyezték el a szerkezetben.[48]

Az ikonosztáz képeit a múlt század végén kicserélték. A barokk ikonosztázból a szerkezetben és faragványain kívül a felső záró szakasz és a *Deészisz*-sor öt ikonja maradt fenn (utóbbiak a nyíregyházi görögkatolikus gyűjteményben, ill. magántulajdonban).

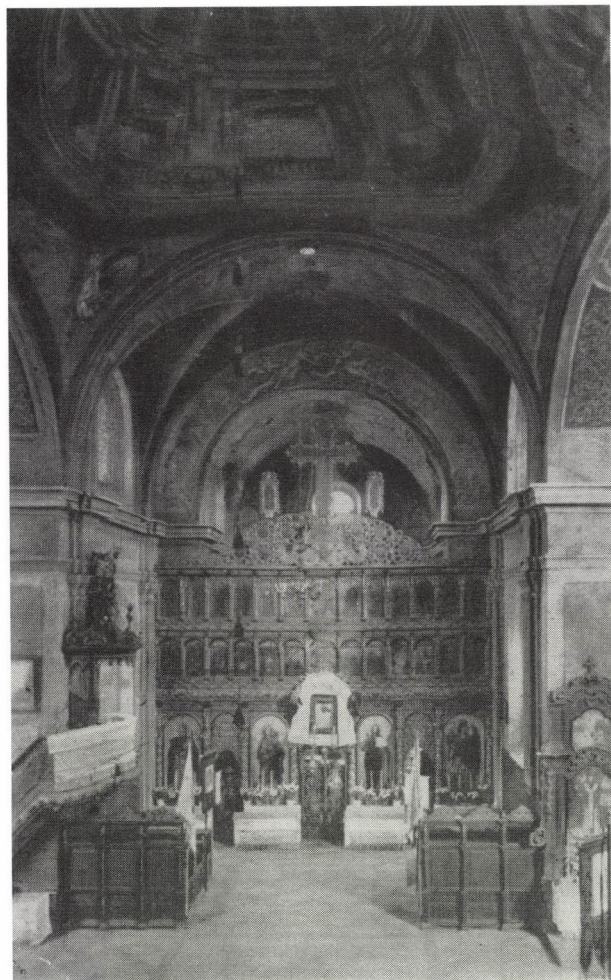
A feltehetően csupán kisebb átfestést szenvedett, két nagy táblából bravúrosan faragott felső szakaszban a Kárpát-vidéken ritka ikonográfiájú témák valósultak meg. A gazdag, leveles indaornamentika két ezüstözött sárkánykígyó szájából indul ki és veszi körül a félköríves mezőben megfestett *Ravatalon fekvő Krisztust* és ószövetes párhuzamát, az alatta medalionba komponált *Jónás a cethal gyomrában*-ábrázolást, akárcsak a többi, ugyanaból a táblából kialakított, *Proféta-mellképeket* ábrázoló mezőt. A ravatalon fekvő Krisztus ábrázolása ikonosztázon kivételes jelenség, témájában ismét csak egy szomszédos, Nyírbátorban lévő hasonló dombormű hatására lehet gondolni.

Egy fennmaradt rutén nyelvű elismervény szerint 1785-ben az ikonosztáz összes képének megfestésére és aranyozására – 12 rajnai arany előleget felvéve – Spalinszky Mihály vállalkozott 130 német aranyért. 1787. június 12-én számlát nyújt be többek közt a négy evangélista és Keresztelő Szent János ikonjaiért.[49] Feltehetően több ikon is készült ekkor. A múlt század végén az ikonosztázból kiszerelt ikonokból *Máté*, *Márk*, *János evangélisták*, *Bertalan apostol* és *Krisztus a Főpap* ikonja maradt csupán fenn, mindegyik az Apostolsorból.[50] Ezek a képzett mester keze nyomát viselő képek – az ebben az időben Tarasewicz León rézmetszetei nyomán elterjedt ikonográfia szerint – az apostolokat változatos beállításban, alacsony horizontú tájháttér előtt állva ábrázolják. Az arany háttér előtt magas támlájú trónuson helyet foglaló, főpapi ruhát viselő Krisztus megjelenítését is bizonyos rajzi hibák ellenére részletgazdagság, a térbeliség érzékeltetése, a fényviszonyok visszaadása, lazúros, finom festésmód jellemzi.

Az ortodox egyházban a pap napi misevégzési kötelezettsége ismeretlen, ott főként vasárnap és ünnepnap

végeznek liturgiát. Az egyházi unió (1646) után azonban, nyugati példára, a görögkatolikus egyházban is meghonosodott a pap mindennapi misézésének gyakorlata. Ezt a liturgikus szokást az uniót propagáló baziliták különösen is tartották. Ahogyan az az Olsavszky Mánuel püspök 1750-es végrendeletében szereplő templomalaprajzon is látszik, a szentélyben az ikonosztáz mögött álló főoltáron kívül, nyugati gyakorlat szerint a hajóban is megjelennek az oltárok – a kereszthajó két szárában. Sőt, az ikonosztáz alapképei előtti konzolok misézésre is szolgáltak. Az alaprajzon így összesen hét oltár van feltüntetve, de feltehető, hogy a szentély északi oldalán – a keleti liturgikus előírás szerint – még egy mensa állt, az ún. proszkomidiás oltár (asztal) vagy prothesisz, ahol a pap előkészíti a liturgiához szükséges kenyeret és bort.

A templom főoltára Forgách Pál nagyváradi püspök adományából készült. Tumbája fekete márvány oltárasztal, leveles díszű talapzaton, oldalán vésett feliratokkal: „PAULO FORGACH. E.V.”, „ANNO MDCCL”. A szentélyház felett egykor négy oszlopon álló baldachin emelkedett. Olsavszky Mánuel 1750. május 30-i levele szerint ezt az oltárt Váradról hozta a mester. Ugyanebben a levelemben a püspök érdeklődik az oltárfelépítményről, Petika úr munkája felől. Közel egy év múlva, 1751. május 7-én oltárképről ír Olsavszky, téma megjelölése nélkül. A le-



10. A máriapócsi kegytemplom belseje. Képeslap a 20. század 30-as éveiből. Szent Bazil Rend Máriapócsi Gyűjteménye



11. A máriapócsi kegytemplom interieurje ma

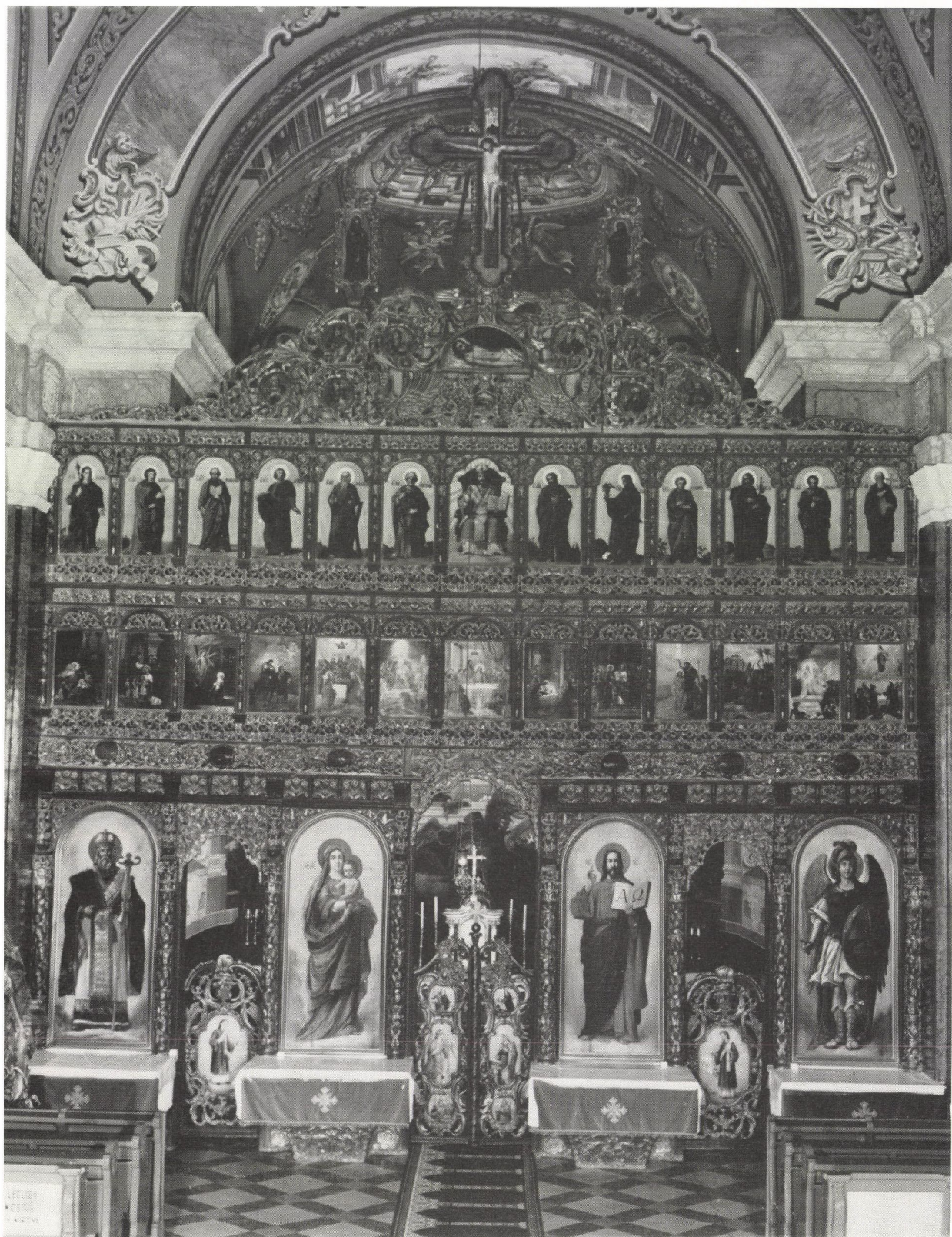
vél megerősíti, hogy az oltárfelépítmény is Váradon készült.[51] Egri források szerint a főoltárt 1798-ban Kiszell György asztalos készíti, a tabernákulum és a képkeret mestere Koffler Márton nagyváradi szobrász, az oltár festését, aranyozását Hora János végezte el.[52]

A templomban – jelenleg a Kegyoltár előkészületi oltáraként – fennmaradt egy kisméretű barokk konzololtár, előlapján faragott indamotívumos keretben Ábrahám áldozatának a 18. század második felére datálható, kissé provinciális jelenetével. Elképzelhető, hogy egykor a szentély proszkomidiás oltára lehetett.

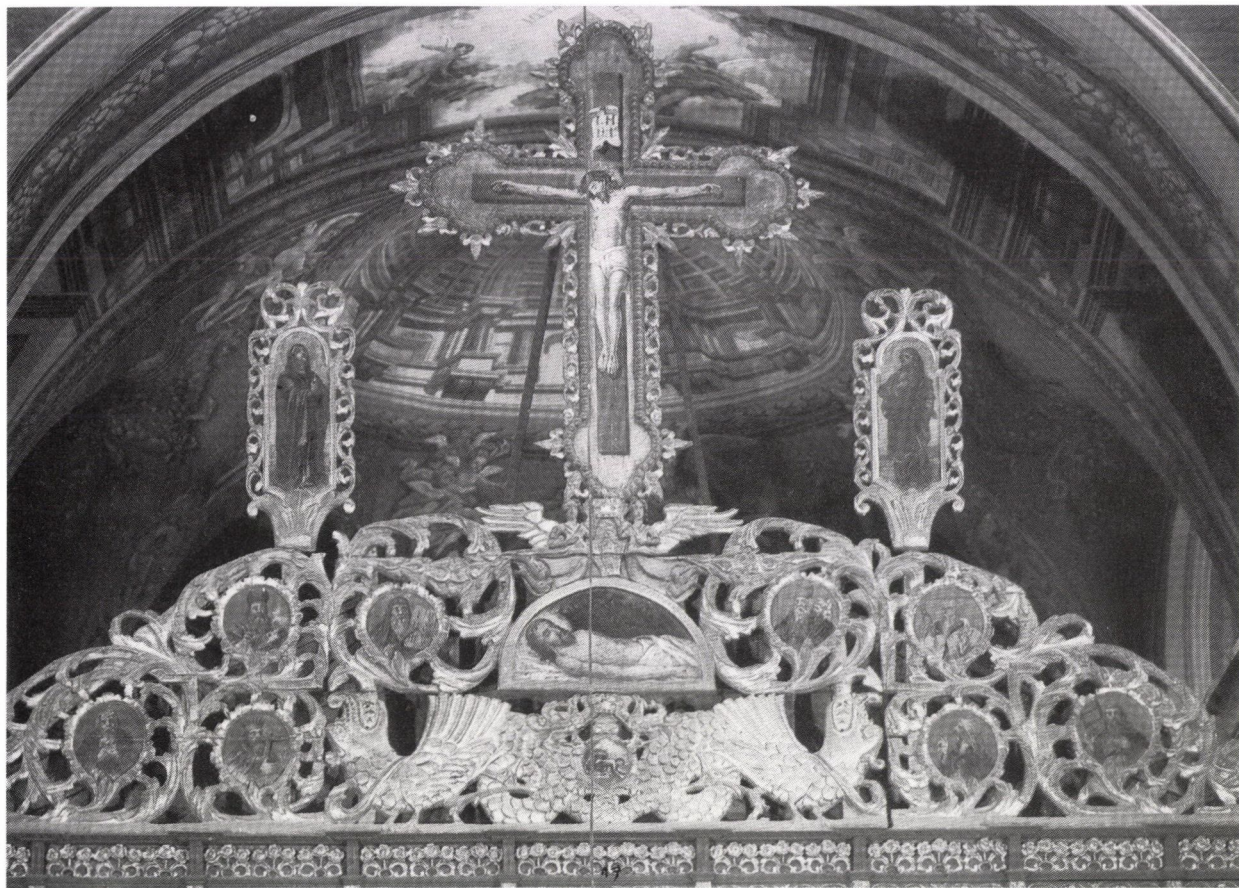
Ugyanebben az időszakban – amint arról Olsavszky 1750. június 7-i levéléből értesülünk – gyóntatószékek és szentélybe való szekrények készültek.[53] 1752-ben tervezi a püspök a Szent Kereszt-oltár elkészítését.[54]

A templomhajó oltárait az irodalom többnyire 19. századnak véli. Az egykor a kereszthajó északi szárában álló Szent Anna-oltár (ma a Kegyoltár részeként), déli szárában álló Szent Kereszt-oltár (ma Jézus szíve-oltár) és az Olsavszky-végrendeletben még nem szereplő, de a 19. századi felújítások során már képeinek kicserélésére ítélt Szent Bazil-oltár, bár többször is átalakításon esett keresztül, barokk szerkezeti és díszítő elemeket tartalmaz. Így például minden bizonnyal barokk kori az egykori Szent Kereszt- és Szent Anna-oltárok egész felépítménye, a párkányzat, a volutákkal díszített pillérek, egyes kagylófaragványok, az oltárasztal.[55] Erre utal többek közt a Szent Kereszt-oltáron eredeti helyén fennmaradt Gersei Pethő-címer. A másodlagosan a votívtárgyakat (offereket) őrző ráma rá került címer eredetileg valószínűleg a Szent Anna-oltárhoz tartozott. Mindkét oltárt feltehetően a templom kriptájában eltemetett Gersei Pethő Rozália állíttatta.

Az oltárok egyszerű felépítménye négy képet foglalt magába: a főtengelyben egy nagyméretű, álló kép felett egy tondó, a központi képet határoló szakaszokban két kisebb méretű kép, fent félkörívesen zárt keretben. Ahogy az ikonosztáz esetében is, az oltárok képeinek nagyrészt kicserélték. A felső tondók képeinek cseréjéről nincs tudomásunk. Bár restaurálatlanok, felületüket elsötétetett lakk és szennyeződés fedi, megállapítható, hogy feltehetően a 18. század utolsó harmadában készültek. Ugyancsak erre az időszakra tehető a Szent Kereszt-oltár egykori oltárképe, *Krisztus a keresztfán*, mely az oltár mellett, a templomhajó falán önálló képként maradt fenn. A



12. A kegytemplom ikonosztáza, 18. század második fele–19. század vége



13. A kegytemplom ikonosztáza. Részlet, 18. század második fele

Szent Bazil-oltár felállítására a Rend kezdeményezésére történt. Ennek időpontját nem ismerjük.[56] Olsavszky Munkácsról 1758. április 1-jén írt levelében a templombelső kiegészítő munkálatait sürgeti: ha a festő elkészül az oltárok festésével, a templom (értsd: a falak) festését, majd a sekrestye, a szentségházak, a kliroszok, a trónusok festését kezdje.[57] Minden munkára „azt az embert” kéri, hogy fogadják fel, majd a levél végén kéri, hogy „ezt a levelet mielőbb a Tokajinak [=Tokajszki] küldjék el”. Ugyanitt említi a kolostor ebédlőjét, ahol a falfülkékben „azt a három alakot fesse meg, Károlyi urat a maguk asztalánál, és engem, az alapítókat”. [58] Még további kutatást igényel az, kit rejt a „tokaji” név, azonosítható-e a mester a pócsi ikonokat később festő Spalinszkyvel, aki ugyanabban az időben Tokajban is dolgozik.[59] Hiszen ez az a mester, akire a legtöbb látványos munkát bízta a püspök. Ebben az esetben Spalinszky Mihály nevéhez kapcsolódnék a máriapócsi kegyhely templomával és belső berendezésével kapcsolatos festészeti munkák nagy része, ami a mester munkásságának egyik jelentős állomását jelentené.

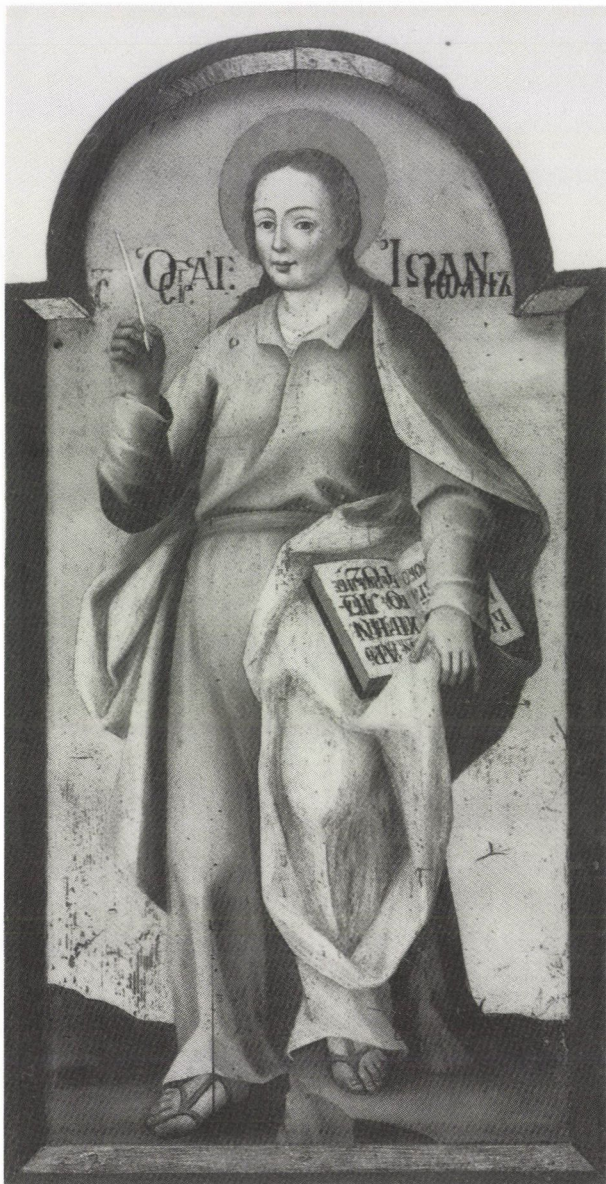
A templomban fennmaradt egy nagyméretű, Olsavszky Mánuel püspököket ábrázoló olajfestmény is.[60] Egy 1767-ben kelt levél szerint ez az arckép szintén Spalinszky Mihályhoz köthető. Megfogalmazója Bradács János munkácsi püspök (1768–1772), aki elhunyt elődje, Olsavszky Mánuel, a nagy pócsi építető és mecénás temetésével kapcsolatban intézkedik.[61] A dokumentum tanúsága szerint az illő felravatalozáshoz Bradács saját költ-

ségén Mihály festőt rendeli oda, hogy a koporsóban fekvő püspökről két ravatalképet fessen, a Máriapócsban lévő, még a püspök életében készült képmásról pedig mellkép-másolatot készítsen. Bradács levelében a temetési szertartás rendje mellett e képek szerepét is megjelöli: egyet a templomban a kapu fölé, egyet a könyvtárba kér kitenni.

Az egyik ravatalképet egy század eleji bazilita kiadványból ismerjük. A koporsóban fekvő püspököket ábrázoló egészalakos halotti portrén a háttérben álló asztalkákon a püspök hatalmi jelvényei és egy talpas kereszt látható. Az ábrázolt szobában könyvszekrény áll. Középen fent a püspök címere kapott helyet. A kép lappang.

Olsavszky Mánuel portréiból ugyanekkor hármat ismerünk: az ungvári Képtár püspöki portrégalériájában két mellkép-változatot is őriznek, Máriapócsban a Nagy Szent Bazil Rend Gyűjteményében pedig a püspök teljes alakos képmását. Ez a barokk püspöki arckép a főpapi reprezentáció fontos kellékévé lépett elő egy olyan környezetben, amely állandó bizonyítást kívánt a hivatalosan rendezetlen jogviszonyban – Eger, a munkácsi baziliták, egyes főurak nyílt vagy burkolt kritikái közepette – működő munkácsi püspöktől. A portrén fontos szerepet kap a ruházat és a környezet, amely a rangot, társadalmi helyzetet jelzi. Az Olsavszky-portrék is ezzel a céllal készültek.

A Máriapócsban fennmaradt nagy arckép előkelőségét fokozza az uralkodóportrék mintájára egészalakosnak készült alkotás. Az intériour sötét könyvtárszoba, ahová a gazdagságot sejtető bársony függöny mellett éles fény tör



14. Spalinszky Mihály: Szent János evangélista. Ikon a máriapócsi kegytemplom ikonostázáról, 1785–1787. Nyíregyháza, Görögkatolikus Egyházművészeti Gyűjtemény

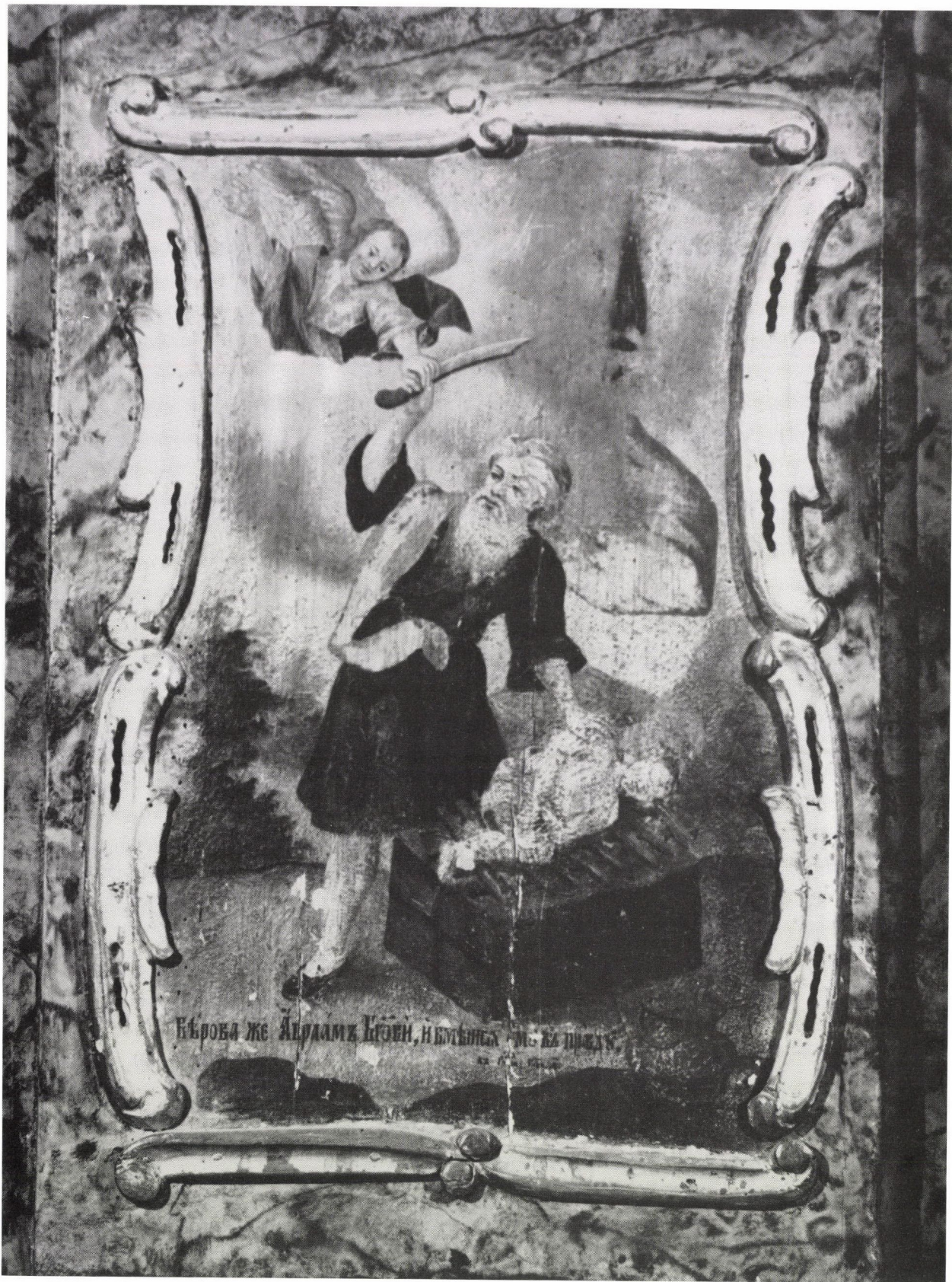
be.[62] A püspök korabeli keleti főpapi viseletben, elől végiggombolós reverendában, cingulummal, grékában és mandíaszban áll a szoba közepén. Jobbját áldásra emeli, baljával hangsúlyosan mellkeresztjét fogja. A püspöki hatalmi jelvények a püspökbót, a mitra, az evangéliumos könyv a püspöktől balra álló asztalon kapnak helyet, a kolostor alaprajzával és egy körzővel együtt. A tudós és mecénás főpap arcképe ez, mely korszerűen építészeti rajzzal ábrázolja az építettöt. Egyik portrén sincs datálás, szignatúra. Stíluskritikai eszközökkel azonban megállapítható, hogy a ravatalképet, a nagyalakú arcképet és a keményebb megfogalmazású mellképet feltehetően ugyanaz a mester festette, aki a pócsi ikonok festőjével, azaz Spalinszky Mihállyal azonosítható. A képek közül a nagy arckép a leginkább részletgazdag, legigényesebb kivitelű, bi-

zonyos rajzi gyengeségei (a könyvszekrény, az asztal furcsa rövidülése, a drapéria kemény megfogalmazása) mellett is. Bizonyára a pócsi munkálatokat olyannyira figyelemmel kísérő Olsavszky Mánuel személyes megrendelésére készült.

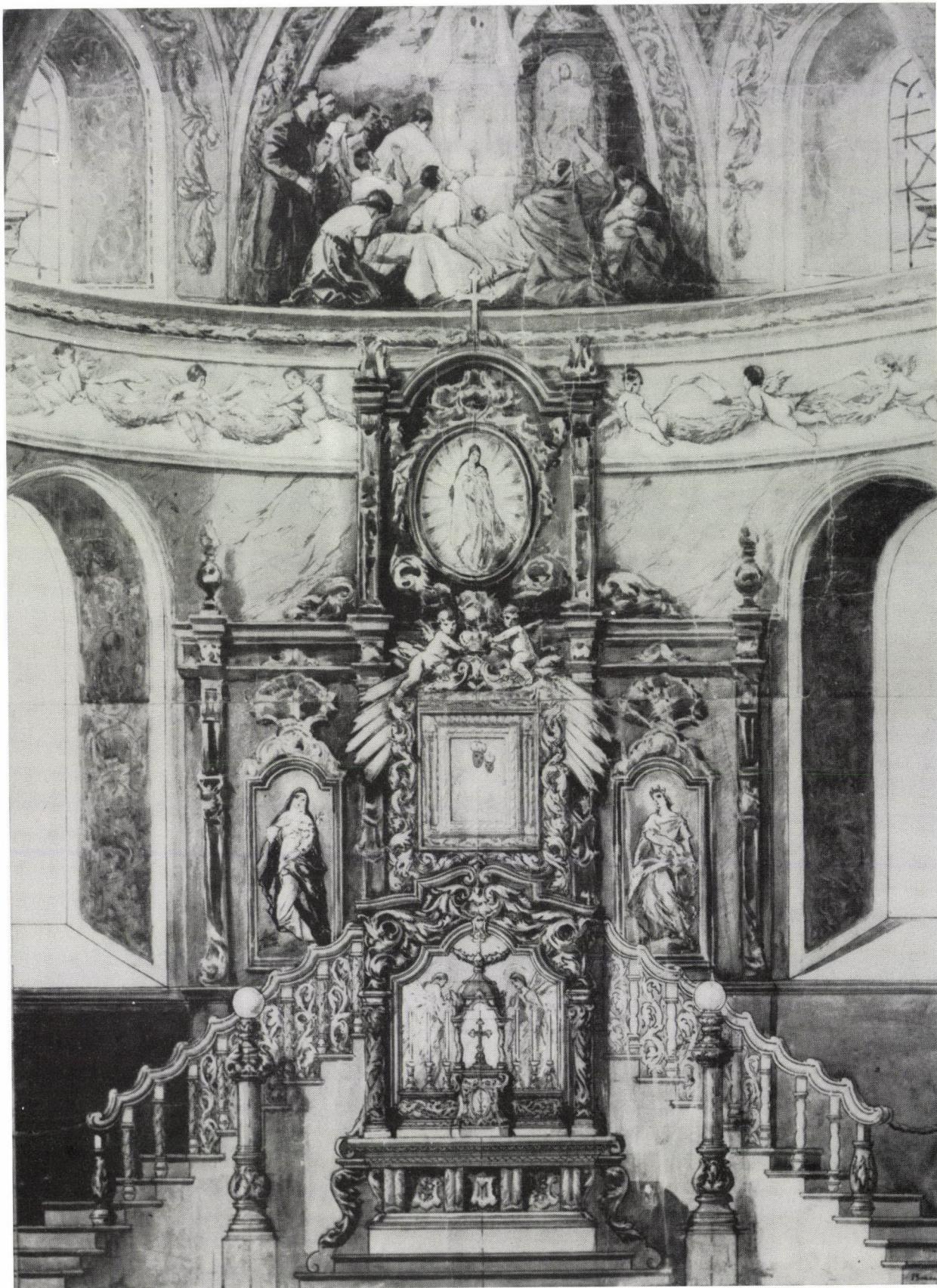
Az 1787. április 10-én Spalinszky Mihály által aláírt számla az említett ikonokon kívül a szószék festéséhez, aranyozásához felhasznált anyagok árát és az elvégzett munka díját összegzi. A szószék hangvetőjét komolyabb átalakítás nem érte, tetején tüzes pallost tartó Szent Mihály barokk szobra. A szobrászról nincsenek adataink. A pulpitus hátsó síkján, faragott függőnyel keretezve, az átfestés ellenére Spalinszkynek tulajdonítható Szent Pál-kép látható. A pulpitusra felvezető lépcső eredetileg a kereszthajóból indult. Korlátjának fadomborművei közül az egyik barokk kori (*Jézus és a samáriai asszony a kútnál*), a másik később készült durva kiegészítés (*A Magvető*). A szószéket díszítő faragott lángnyelvek, vázák egy része ugyan csak utólagos kiegészítés.



15. Spalinszky Mihály: Szent Márk evangélista. Ikon a máriapócsi kegytemplom ikonostázáról, 1785–1787. Nyíregyháza, Görögkatolikus Egyházművészeti Gyűjtemény



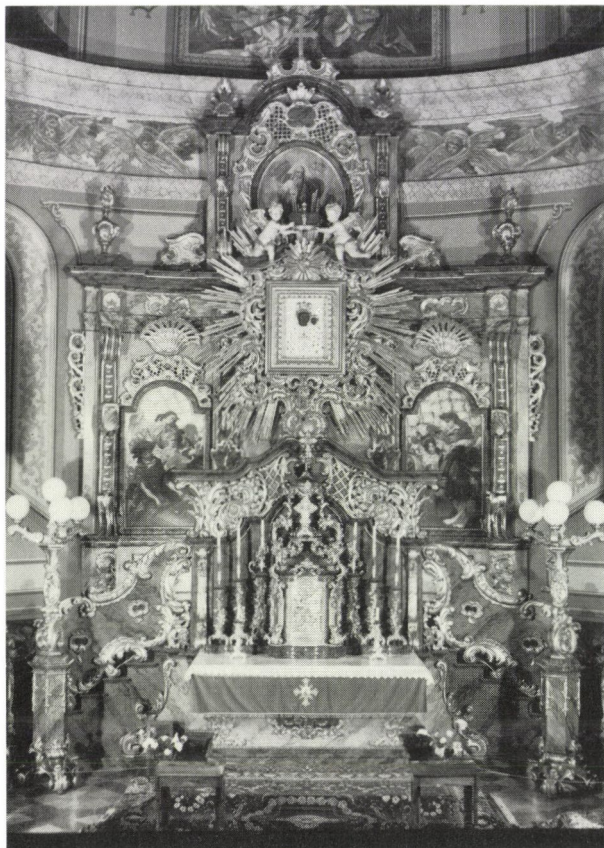
16. Ismeretlen mester: Ábrahám áldozata, 18. század második fele. Részlet az egykori előkészítő (?) oltárról. Máriapócs, kegytemplom



17. Boksa József: A kegyoltár kialakításának vázlata, 1943. Szent Bazil Rend Máriapócsi Gyűjteménye



18. Jézus szíve-(egykori Szent Kereszt-)oltár, 18. század második fele–1944. Máriapócs, kegytemplom

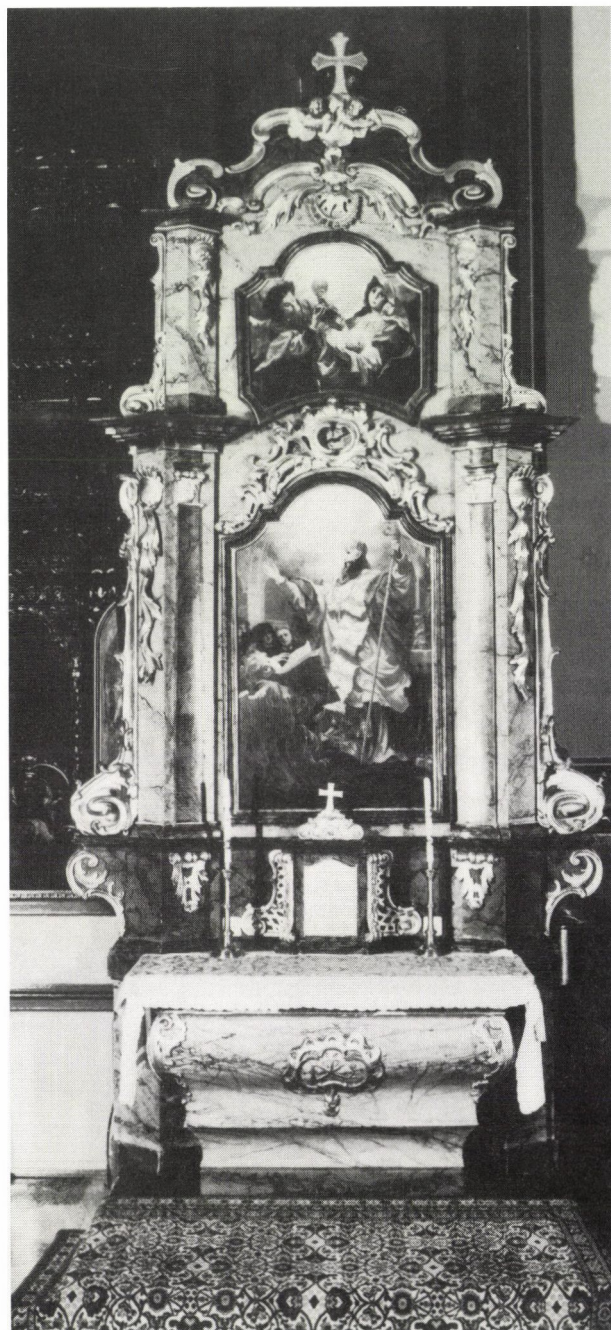


19. Pécsi ferencs műhely: A kegyoltár, 1944. (Az egykori Szent Anna-oltár felépítményének felhasználásával, 18. század második fele) Máriapócs, kegytemplom

Az 1950-es évektől szociális otthonként működő kolostorban eredeti berendezés nem maradt fenn. Az Olvaszky-levelezésben említett ebédlő-falképek talán megőrződtek a jelenlegi festés alatt.

A templom és a kolostor története a 19. században

1836-ban készül az északi harangtorony három haranga közül a legnagyobb.[63] 1856-ban a régi alacsony homlokzati toronypárt hagymakupolás, négyölnyi magasságra felemelt tornyok váltják fel.[64] A jelenlegi Jézus szíve-, egykor Szent Kereszt-oltáron Kereszt-ereklyét rejtő kereszt alakú ereklyetartó áll. Talapzatának két tartója a keleti, ill. a nyugati szent atyák ereklyéit őrzi. Az ereklyetartó Nagy Miklós, a bécsi Szent Barbara görögkatolikus templom papjának adománya, aki Rómából szerezte meg.[65] 1856 és 1862 között a templom zsindeletetét bádoggal cserélték, a két nagy tornyot rézzel, a huszártornyokat bádoggal fedték. Feltehetően ebben az időszakban történtek bizonyos átalakítások az ikonosztázon (erre vallanak a *Királyi kapu* és *Diakónus ajtó*ok historizáló faragásai) és a mellékoltárokon. Ekkor festették át Spalinszky Mihály Apostol-képeinek ószláv nyelvű feliratait görögre.[66]



20. Szent Bazil-oltár, 18. század második fele–1944. Máriapócs, kegytemplom

1896-ban az egész belső teret újrifestették, feltehetően a barokk díszítőfestés és a jelenetek ikonográfiájának megtartásával (Spisák Gyula).[68]

A templom és a kolostor története a 20. században

Szemtanúk szerint 1905 decemberében az 1715. évi csoda megismétlődött, a máriapócsi kegykép ismét könnyezett.[69] 1907–1908-ban a homlokzati toronypárt vasszerkezettel megmagasították, az addig bádoggal fedett toronysisakot vörösréz lemezzel borították be. 1910-ben Sopronban készült a templom nagyharangja.[70] 1912-ben a templom második kereszthajóval bővített szakasszal való növelését tervezték.[71]

Az 1930-as évektől a templom nagyobb felújítási munkái már az 1946-ban esedékes évfordulókra (a kegykép első könnyezésének 250. és az ungvári egyházi unió 300. jubileumára) történő előkészület jegyében zajlottak.



21. Szószék, 1785–1787–1944. Máriapócs, kegytemplom

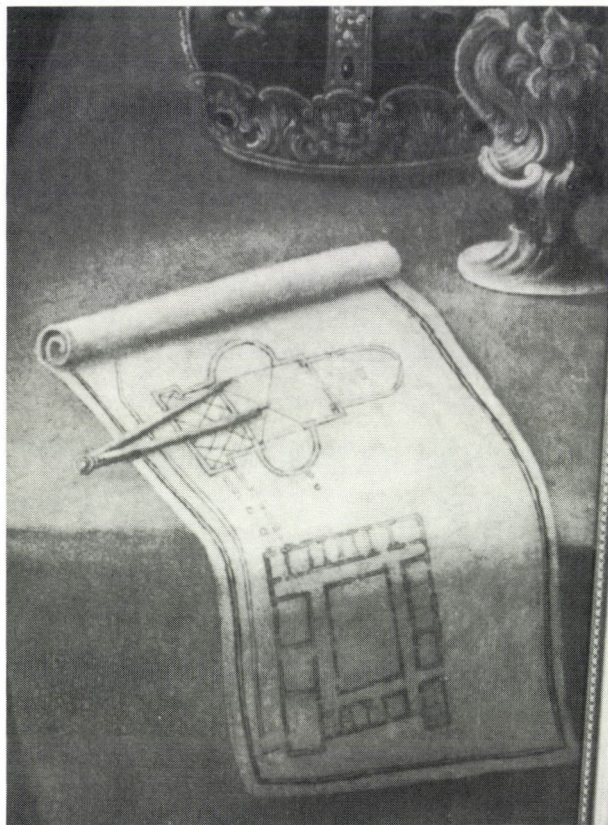


22. Spalinszky Mihály: Olsavszky Mánuel munkácsi püspök arképe, 1763 előtt. Szent Bazil Rend Máriapócsi Gyűjteménye

1938-ban szigetelték a templomot.[72] A zarándokok jobb ellátása érdekében új tábori oltár és gyóntató folyosó építését tervezték.[73] Az 1940-ben elkészített terv szerint a templomhoz a déli oldalon sekrestyét építettek.[74] Ugyancsak még az 1930-as években a templomhajó északi és déli falán, az oldalbejáratok mellett Szent József- és Szent Antal-szobrokkal díszített fülkéket, ill. mellékoltárokat alakítottak ki.[75]

A templomot látogató nagy zarándoktömegek miatt egyre körülményesebbé vált az ikonosztáz Királyi kapuja felett elhelyezett kegykép közvetlen tisztelete, az „értetés”, csókolás.[76] Ekkor támadt egy önálló kegyoltár felállításának gondolata, mégpedig a kereszthajó északi szárában, a régi Szent Anna-oltár helyén. 1943-ban Boksay József (1891–1975) ungvári festő készítette el a terv két változatát. Pécsi ferencesek kiviteleztek Boksay tervét 1943–1944-ben, átdolgozott, neobarokk formában. A neobarokk kegyoltár felállításával egy időben, annak az ikonhoz vezető lépcsőjéhez igazodva, a kereszthajó falába két bejáratot vágtak. Az oltárt felállító ferencesek a szószéket és a többi oltárt is „restaurálták” (1943–1945).[77] Boksay Józseffel újrifestették a templombelsőt, a régi falképek és díszítőfestés részleges felújítása mellett.[78]

1944-ben leszerelték a főoltár baldachinját, befalazták a szentély alsó középső ablakát. Az így kialakított falfe-



23. Spalinszky Mihály: Olsavszky Mánuel püspök arcképe, 1763 előtt. Szent Bazil Rend Máriapócsi Gyűjteménye. Részlet

lületen Petrasovszky Manó (1902–1976) sátoraljaújhelyi festő *Szűz Mária oltalma* témájú, neorealista falképe kapott helyett és két, aratást, ill. szőlőművelést ábrázoló falkép *Ez az én testem, Ez az én vérem* címmel. 1944 őszén és 1945 nyarán készítette Petrasovszky a kegyoltár Zenélő *angyalok*-képeit és az alsó ablaksor üvegablakainak vázlatait.[79]

1946-ban, a könnyezés 250. évfordulójára helyezték át a kegyképet az új kegyoltárra. 1948-ban a Mária-év kapcsán XII. Pius pápa a *Basilica minor* címet adományozta a kegytemplomnak. 1948–1950 között a mellékoltárok képeit Petrasovszky Manó festményeire cserélték.[80] 1950-ben a Szent Bazil Rendet feloszlatták, a kolostor azóta is szociális otthonként működik, jelenleg mindössze néhány emeleti helyiségét használhatják az 1990-ben ismét legálizált helyzetű baziliták.



24. A templomtornyok átépítésének terve, 1856. Szent Bazil Rend Máriapócsi Gyűjteménye

1955-ben pályázatot írtak ki új főoltár-felépítmény elkészítésére, a kivitelezésre nem került sor.[81] 1986-ban megvalósult a templom falképeinek restaurálása, 1991-ben a templomtornyok és tetőzet újrafedése rézlemezzel, valamint a külső műemléki helyreállítás. 1993-ban a főkapura bronz domborműveket készített Tóth Sándor nyíregyházi szobrász.[82] Végül 1994-ben harangjáték került a templom déli homlokzati fülkéjébe.

Puskás Bernadett

JEGYZETEK

Ezúton szeretnék köszönetet mondani P. Dudás Bertalan OSBM egykori rendfőnök atyának a kutatásban való támogatásért és értékes megjegyzéseire, és Erdős Miklós atyának a fényképek elkészítéséért.

1 *Catalogus venerabilis cleri almae dioecesis Munkatsiensis. Cassoviae 1814; A Hajdúdorogi egyházmegye és a Miskolci apostoli kormányzóság schematizmusa. Nyíregyháza 1982, 70.*

2 *Udvari I.: Máriapócs, a ruszinok hajdani vallási, kulturális központja. In: Ruszinok a XVIII. században. Történelmi és művészettörténeti tanulmányok. Vasvári Pál Társaság füzetek 9. Nyíregyháza 1992, 123.*

3 Szabolcs-Szatmár megye műemlékei (Szerk.: Entz G.) II. Budapest 1987, 63.

4 Szita L.: A „könyező Pócsi Madonna” a török háborúk viharában. Görögkatolikus Szemle Kalendáriuma. Nyíregyháza 1993, 43. Állítása szerint a fatemplom az 1630-as években épült, forrásra itt nem hivatkozik.

5 Az egyházmegye kánoni felállításáig (1771) a munkácsi püspök az egri főegyházmegye rítusvikáriátusának számított. Számos egyházzogi és gyakorlati kérdésben a jogviszony tisztázatlan volt vagy a római katolikus fennhatóság javára döntött. Vö. Janka Gy.: Mária Terézia szerepe a munkácsi, körösi és nagyvá-

radi görögkatolikus egyházmegye felállításában. (Pázmány Péter Hittudományi Akadémia, doktori dolgozat.) Kézirat, Budapest 1991

6 Szalontai B.: Máriapócs kegytemplom. Tájak-Korok-Múzeumok. Veszprém, 1982, 8-9, levéltári forrásokra hivatkozva

7 A provinciális megfogalmazású ikonért az előzőleg kialakított 6 magyar forintot a megrendelő, Csigr László pócsi bíró sokallta, az összeget végül egy helybeli gazda, Hurta Lőrinc és családja fizette ki. Az ikonra vonatkozó adatokat l. az 1696. évi pócsi képkönyvezéssel kapcsolatos 36 katolikus és protestáns tanúvallomás és jegyzőkönyv kéziratában: Egyetemi Könyvtár, Budapest, Hevenesi Gyűjtemény XLI. 401; LXXI. 415. számú iratok, ill. az Egri Érseki Egyházmegyei Levéltárban.

8 Szita szerint (i. m. 42-52.) az ikon oltárkép, nem ikonosztázra készült, ahogyan eddig a helyi hagyomány tudta. Vö. Bacsóka P.: A Könnöző Máriapócsi Szűzanya csodatevő kegyképe. Nyíregyháza 1994, oldalszámozás nélkül (4.). Ebben az esetben főoltárkép kellett, hogy legyen. A mellékoltárak állításának gyakorlata a Munkácsi egyházmegyében a 18. század közepétől jelenik meg. A proszkomidiás (előkészületi) oltáron és a főoltáron ezzel szemben hagyományosan a Passióval vagy az Eucharisziával kapcsolatos ábrázolások kaptak helyet.

9 Jordánszky E.: ...Bóldogságos Szűz Mária kegyelem' Képeinek rövid leírása. Pozsony 1836, 108-109. Itt olvashatunk arról, hogy a kegykép könnyeivel átitatott kendők először az egri jezsuitákhoz kerültek, majd szétzavarásuk után, 1707-ben újra az egri püspökhöz, s ebben az időben „azok a keszkenők Kassán, Gyöngyösön, de kivált Egerben sok ezer hívekből álló Processiókban, a Pócsi képek másával együtt, körül hordattak”. Kelt-Magyarország más csodatevő ikonját is hasonló sors érte. L. a Klokocsói Istenszülő kegykép történetét, melyet ugyancsak Bécsbe szállítottak: C. Пан: Иконы и иконописания на Закарпатті. Sectio II. ANALECTA OSBM Vol. XIV. (XX.) Fasc. 1-4. Romae 1992, 127-129)

10 Jordánszky i. m. 116-117. A szöveg szerint a kassai dóm pócsi kegyképe a jezsuiták által Bárcán festett másolattal lehet azonos. Gergelyffy A.: Máriapócs. Műemlékvédelem 36. 1992/2, 105. A szerző további másolatokról is beszámol.

11 Dercsényi Balázs-Hegyi Gábor-Marosi Ernő-Török József: Katolikus templomok Magyarországon. Budapest 1991, 231, 272; Sugár I.: Adatok az egri középkori plébániatemplom történetéhez és a barokk székesegyház építéstörténete 1713-1727 között. Művészettörténeti Értesítő XLII. 1993, 193.

12 Szilárdy Z.-Tüskés G.-Knapp É.: Barokk kori kisgrafikai ábrázolások magyarországi búcsújárhelyekről. Bibliotheca Universitatis Budapestiensis. Fontes et Studia 5. Budapest 1987, kat. 166-185. Pontos másolat az egri (ui. kat. 81.). Viszonylag pontos a Jordánszky által közölt kisalusi Boldogasszony-kegykép, mely az Istenszülőt félig lehunyt, síró szemmel ábrázolja (i. m. 117.). Ennek egy pócsi templommal és kolostorral összekomponált metszetváltozata is van. Ikonográfiailag szintén a pócsi másolatok sorába sorolható többek közt az esztergomi Bakócz-kápolna képe.

13 Szilárdy Z.: A magyarországi kegyképek és szobrok tipológiája és jelentése. Budapest 1994, 20. - a másolatok eddigi legteljesebb felsorolása. A szerző és más korábbi publikációk korrigálására itt szeretnénk megjegyezni, hogy a Máriapócsban ma is tisztelettel övezett másolat, a koronákkal és „paláttal” feldíszített kegykép nemcsak típusában kapcsolódik az első kegyképhez. Ahogyan az a P. Dudás B. OSBM 1945-ben készített - az ikont borítás nélkül ábrázoló - fényképen is látható, ikonográfiájában, sőt a rajz részleteiben is követni kívánja a Bécsben őrzött képet. Szilárdy-Tüskés-Knapp i. m. 225-233. L. többek közt Kerny T.: A máriapócsi kegyhely. Új Művészet 1991/8, 28; a Bucsanyszky 1863. kiadványában közölt szentképet és Jordánszky (i. m. 108.) metszett illusztrációját (Dorneck sc. szignóval) a Bécsbe vitt első pócsi kegykép ikonográfiájával összevetve: különösen a gyermek Jézus ábrázolása eltérő (a pócsi képen háromnegyed profilba fordulva ül, jobbát oldalra egyenesen tartva áld, baljában virágot tart), itt majdnem frontálisan ábrázolt, csukott evangéliumos könyvre támaszkodik jobbával; hiányzik az ikon felső, félköríves lezárása. Az Istenszülő mellett a háttérben kibetűzhető ósláv felirat, melyet más, ebbe a csoportba

tartozó metszetek is megismételnék: „Ezt az ikont Mihály szerzetes-pap festette Pócs (?) görög monostorában 1742-ik esztendőben”. A bazilita kolostor alapításának éve ezzel szemben 1749, csak ekkor veszik át a bazilita atyák a máriapócsi egyházközség adminisztrálását is. A monostor 18. század második feléből - 19. század elejéről fennmaradt ramotás (halottas mise alapítványi) könyveiben (Udvári i. m. 151-173.) elhunyt Mihály nevű szerzetes pap említését nem találjuk.

A Szent Bazil Rend Máriapócsi Gyűjteményében fennmaradt a második pócsi kegyképet a kegytemplom felett ábrázoló metszet rézlemez (18x12 cm, rézlemez, ltsz. 32.). A restaurálása után erről készült nyomat segítségével megfejtettük a rendkívül kopott szignatúrát: Binder sc. A metszet 1800 körül készülhetett. Korabeli lenyomatait a szakirodalomban nem ismertek.

14 Franz Hannibal Mörmann bajor fejedelmi nagykövet Miksa Emmanueltnek Bécsből 1697. aug. 6-án írt levelét közli: Szita i. m. 49, uo. a kegykép szerepéről a Habsburg-katonapolitikában, a hozzá kapcsolódó szertartásokról, a zentai győzelemmel való összefüggésbe kerüléséről. A témát illusztráló metszetekről l. Galavics G.: Kössünk kardot az pogány ellen. Török háborúk és a képzőművészet. Budapest 1986, 120-121.

15 Baziliták Máriapócsi Levéltára (a továbbiakban MBL).

16 Pirigyi L.: A magyarországi görögkatolikusok története I-II. Nyíregyháza 1990. I. kötet, 146.

17 Telekesy 1715. január 8-án Nagy János ferencendi tartományfőnökhöz írt levele (Szalontai i. m. 10.)

18 MBL. Ekkor történtek kísérletek arra, hogy ferencesek telepedjenek le Máriapócsban. Végül 1717-ben a szomszédos Nyírbátorban álló elnéptelenedett kolostoruk visszaállítását kéri Erdődy Gábor egri püspök ajánlásával a földbirtokos Károlyi Sándortól. Az 1725-re helyreállított nyírbátori, akkor még ferences templomban 1729-ben Pócsi oltár is áll (Baranyai Béláné: A nyírbátori minorita templom berendezése. Művészettörténeti Értesítő IX. 1960, 219.). 1733-ban - az 1731-ben megindult pócsi építkezések leállása idején - a ferencesek új kolostor építkezéseibe kezdenek.

19 Az ünnepélyes alapkövetéletről egyik utóda, Blazsovsky György adománygyűjtő levele (1742. március 26. - MBL) tesz említést. Az építőmesterre, tervezőre vonatkozó adatok egyelőre nem ismertek. Szabolcs-Szatmár megye műemlékei i. m. 65. szerint - levéltári adatokra hivatkozva - 1758 körül készült a templom és a rendház alapító oklevelének fogalmazványa.

20 Szabolcs-Szatmár megye műemlékei i. m. 66.

21 MBL, I. előző jegyzet

22 Az építkezés befejezőjeként említi a templom főkapuzatának szövege. Címere a kapuzat párkányzatába foglalt.

23 MBL és Hodinka A. közlése (A. Романувъ: Переписка... Михаила Мануила Олшавського... Жовква 1934, 9; 4. sz. levél, Gedeon Pazin részére)

24 Olavszyk püspök leve Pócsról Gedeon Pazin munkácsi hegumennek 1748. november 16. (Романувъ i. m. 13.)

25 Романувъ i. m. 14.

26 Романувъ i. m. 15.

27 A rend levéltárában Liczki Nikodém kassai építőmester bizonyos munkácsi építkezésekre vonatkozó, 1752. április 9-én kelt költségvetése található. A mester minden bizonnyal azonos a Hodinka (Hodinka A.: A munkácsi görög-katolikus püspökség története. Budapest 1909, 672-673.) által Litzy Nikodémnak olvasott kassai építő- és kőművesmesterrel, aki 1754. október 2-án adott részletes kimutatást az épülő püspöki székházról. Feltehető ugyanakkor, hogy a Máriapócsban szomszédos nyírbátori ferences kolostor építkezéseit 1743-tól 1758-ig tervező és irányító Niczki Nikodém kassai kőműves (Szabolcs-Szatmár megye műemlékei i. m. 135.) is ugyanaz a személy.

Az Olavszyk által bonyolított építkezések némiképp esetleges menetét példázzák a munkácsi püspöki palota építéstörténetének mozzanatai: a munkácsi bazilitákkal folytatott pereskedés után, 1751-ben Mária Terézia rendelete az addig a püspököknek otthont adó munkácsi kolostor elhagyására kötelezte Olavszyk. Ugyanakkor 2000 Ft-ot utalt ki neki lakásépítésre. A munkácsi építkezéseket a telekügyek rendezése után 1754. szeptember 1-jén indította a püspök. További segélyekre számítva emeletes, 13 szobás, 43 ablakos palota építkezésébe kezdett, amihez

a Helytartótanács nem küldött újabb hozzájárulást, ezért csak egy része készült el, amibe 1760-ban költözött be Olsavszky, miután kilenc évig egy faházban lakott (*Pirigyi* i. m. 151.).

28 1750. december 1-jén kelt végrendelet a „tető alá hozott kőtemplom”-ról és bazilita kolostorról, MBL, teljes szövegét l.: Függelék

29 MBL, ill. P. Dudás B. OSBM: In: Jubileumi évkönyv. Nyíregyháza 1974, 104. Az alapító szövegét l. *Basilovits J.*: *Brevis notitia fundationis Theodori Koriathovits...* Kassa 1804. t. I. Pars III. 12–13.

30 MBL

31 Ezek a szentelések a kegytemplom egyházi jelentőségéről tanúskodnak. Később Olsavszky Mánuel utódát, Bradács János munkácsi püspököt is Máriapócsra szentelték 1768. május 1-jén.

32 Olsavszky 1758. június 1-jei, Munkácsról írt levele tesz említést sekrestyéről.

33 A rendi gyűjteményben megtalálható a toronymagasítás tervrajza. 1760. február 2-án kelt levele szerint (MBL) Olsavszky püspök az eredetileg a Károlyi-kastélyba szánt, de ott tetszésre nem lett órát vette meg az északi toronyba, a harangok mellé. *Романувъ* i. m. 31.: „A hat holland dukátot már ki fizettem érte. Nem drága. És csak egyszer egy héten kell felhúzni.”

34 1758-ban a templom kriptájában temetkezett el Gersei Pethő Rozália is. 1949-ben még látható volt koporsója fekete bársonnyal bevonva, ön szegekkel kiver felirattal: a grófnő 1750. szeptember 2-i levele szerint telket adományoz a kegytemplomnak Aranyos nevű faluban (MBL), és a templom berendezéséhez is hozzájárul anyagiakban. A templom jötevőin és Olsavszky Mánuel püspökön kívül később ide temették a hajdúdorogi görögkatolikus egyházmegye eddigi püspökeit. Ezt megelőzően a régi sírok többsége elpusztult.

35 A számlák szerint 1779: a templom- és kolostortető fedése, 1780: a torony fedése (MBL)

36 Az alapító szövegének fogalmazványa: MBL

37 Olsavszky Mánuel eközben, 1750–1751-ben Mária Terézia rendeletére a teljes Munkácsi egyházmegyét végiglátogatta. Vizitációjának dokumentumai szerint (Görögkatolikus Egyházmegyei Levéltár, Nyíregyháza) területén összesen 40 kő- és 801 fatemplom állt, az utóbbiakból 100 roskadozott. Vö. *Hodinka* i. m. 783.

38 P. Dudás B. OSBM: A baziliták szerepe a Hajdúdorogi Egyházmegye történetében. In: A Hajdúdorogi Bizánci Katolikus Egyházmegye jubileumi emlékkönyve 1912–1987. Nyíregyháza 1987, 104–105.

39 MBL: Rácz Demeter Munkácsra, 1751. február 17-én kelt levele

40 1751. április 1-jén ír arról, hogy Máramarosból érkeznek a szálfák, május 5-én, július 23-án emlékeztető levelek a munka siettetésére, augusztus 17-én ír arról, hogy ácsot kell keríteni, aki a falakat fedné.

41 A máriapócsi kolostornak a rend levéltárában fennmaradt alaprajzán szignatúra nincs. Összevetve ezt az építészeti rajzot az Olsavszky végrendeleten lévővel, ez bizonyára később, 1750 után készült. A földszintet mutatja, s ezen kidolgozott a keleti szárny is. Az északi szárnyról a délre átkerült lépcsőháztól eltekintve megegyezik a megépült helyiségebeosztással. Ezt a rajzot követi elnagyoltan az 1763 előtt készült, nagy Olsavszky-portrén megfestett alaprajz is, amely azonban a templommal együtt mutatja be a kolostort.

42 1751. augusztus 17-én, „... még egy-egy cellát építsenek vagy a lépcső mellett, vagy a templom felé eső szárnyon”. 1761. március 2-án Olsavszky kéri, hogy még további cellákat is építsenek. 1755. december 5-én Havrilovics Dániel máramarosszigeti vikárius levele Olsavszkynak, melyben értesíti: Máramarosból 100 szál gerendát küldtek.

43 MBL: 1756-ban Pócspetri paróchusa tokaji telkesházát és két darab szőlőjét adományozza a bazilitáknak.

44 MBL, 1757. június 20-án, ill. 1758. február 24-én kelt iratok. 1766. március 29-én Rácz Demeter, Károlyi jószágkormányzója 400 német forintot adományoz a bazilitáknak az építkezéshez. Ezzel már szinte elkészültnek mondják a kolostort (Magyar Országos Levéltár, Károlyi Törzsanyag). Rácz Demeter ezután a munkácsi bazilita kolostor (1766 és 1772 között épült) építkezéseinek szenteli magát ottani fő mecénásként.

45 Kiegészítő munkálatok később is adódtak (1776. január 19.: Rácz Demeter levele arról, hogy rendezte az ajtók és ablakok számláját, ill. Kovejsák Szilveszter házfőnök 1780. május 28-án kelt összesítése, MBL).

46 *Романувъ* i. m. 23.

47 Dudás B.–Legeza L.–Szacsavay P.: Baziliták (Szerzetesrendek a Kárpát-medencében). Budapest 1993, 26. Eperjesi mestereket alkalmaztak korábban a szomszédos Nyírbátorban is. Vö. *Baranyai Béláné* i. m. 212.

48 A kép kegylotarra való kiemelése után a kapuk feletti áttört faragványokat is csonkították, áthelyezték a hiátus csökkenésére.

49 Mindkét bizonylat a rendi levéltárban, Máriapócsra

50 Az Apostolok a Görögkatolikus Egyházművészeti Gyűjteményben (tempera, fa; egyenként 105×55 cm)

51 A levél szerint el akarja küldeni, nem kicsi-e. Kéri, írja meg a pallér Váradra, hogy készítsenek valami megerősítést, hogy a kép feljebb kerülhessen, „bár a mi szertartásunkban úgysem látszik az ikonosztáztól”. Feltehetően főoltárképről van szó.

52 Egri Érseki Egyházegei Levéltár, Paroch. Pócspetri (Máriapócs) róm-kat. egyházközsége Pócspetri filiája). Szabolcs-Szatmár megye műemlékei i. m. 65.

53 *Романувъ* i. m. 16.

54 1752. március 3-án Ternyéről írja B. Gab. Splény írja, hogy a pócsi Szent Kereszt-oltárt a kívánt formában nem készítheti el. Az oltár később elkészült. Eredeti *Keresztrefeszítés*-oltárképe ma mellette a falon, 1950-es években került helyére az akkor festett címádó *Jézus szíve*-kép.

55 Az eredeti részek és a kiegészítések viszonyáról csak restaurálásuk során lehet majd megbízható ismereteket szerezni. A 19. század végi, ill. az 1945. évi beavatkozásokról feljegyzések nem maradtak fenn. Bizonyos támpontul szolgálhatnak az 1945. évi átalakítás Boksay-féle vázlatai, melyeket a Szent Bazil Rend Máriapócsi Gyűjteménye őrzött meg.

56 A nyíregyházi Görögkatolikus Egyházművészeti Gyűjtemény egy Máriapócsról, a kolostorból származó 18. századi, Nagy Szent Bazil ábrázoló festményt őriz (o. v., 95×70 cm). A kép valaha jelentősen nagyobb volt, körbevágták, majd egy idegen feszítőkeretre került. A kép restaurálása és a további kutatás fogja eldönteni a templomban ma álló azonos nevű oltárhoz való tartozását.

57 *Романувъ* i. m. 27.

58 Olsavszky a június 6-i levelében – név említése nélkül – kéri, hogy az oltárok és egyebek festésével kapcsolatban a templomban és az ebédlőben, próbáljanak megegyezni vele, hátha lejjebb engedi az árat. Tokaji említése még egy levélben fordul elő, amikor 1759. április 6-án a Bécsből hozott óra jutányos áron való javíttatását kéri, a püspök megjegyzi: „nem úgy, mint Tokaji, aki semmiért vett fel dukátokat”. *Романувъ* i. m. 30.

59 A pócsi ikonok és Olsavszky-portrék kérdéséről l. *Puskás B.*: Két Lengyelországból származó festő a munkácsi püspökség szolgálatában, Spalinszky Tádé és Mihály (XVIII. század második fele). *Posztbizánci Közlemények*, Debrecen KLTE 1995. (megjelenés alatt). A bazilita káptalani gyűlések anyagaiból annyit tudunk, hogy Spalinszky Tádé szerzetes pap is volt Máriapócsra (1779-től két évig), de arra vonatkozóan, működött-e itt, mint festő, nincs utalás. 1790-ben Papp Mánuel levele említést tesz név megjelölése nélkül egy diakónus festőről A hegumen kéri, hogy megtarthassa, de a festészeti feladatokról nem tesz említést.

60 Olsavszky Mánuel püspök képmása (o. v., 250×167 cm, ma a Szent Bazil Rend Máriapócsi Gyűjteményében, ltsz. 2. Restaurálta 1988-ban Kerekes Elek)

61 1767. november 2-án kelt Munkácsra (MBL): a Pócsra szállított hamvaknak fakoporsót csináltassanak, körbe gyertyákat állítsanak, hétfőn, szerdán, szombaton liturgia, kilenc napig harangozás legyen.

62 1754. május 26-án kelt végrendelete szerint Olsavszky Mánuel püspök könyvtárát a pócsi kolostorra kívánta hagyni. Ez végül nem valósult meg. Vö. *Hodinka* i. m. 686–687. Még 1763-ban július 29-én, Munkácsról írt levele szerint könyveket küld a pócsi könyvtárba, „majd ott fogja örömet lelteni bennük”. *Романувъ* i. m. 34.

63 Átm.: 125 cm. Feliratai: „Gegossen von Anton Sahliger bei Anna Lüstel in Erlau Anno 1836”; „Ez a harang a Máriapócsi kolostor Nagy Szent Bazil rendi szerzeteseinek buzgalmából és szándékából ugyanabba a kolostorba Isten [...] évében önttetett, Demianovics József hegumen, mindenki atyja, Mikita Máté helyettes és Fejér Gergely, Répássy Antal, Szonics Jusztinián atyák [buzgalmából]”. A harang palástján növényi díszítés és Szent Mihály legyőzi az ördögöt-jelenet (ui. a templom Szt. Mihály című-nepű).

64 Tervrajz a bazilita gyűjteményben

65 Dudás–Legeza–Szacsavay i. m. 28.

66 A templomban ebből az időből: korabeli, naiv akvarell az 1814. augusztus 8-i csodáról: *A vízbefúlt gyermek feléledése*

67 Ezt a munkát feltehetően az 1945 után a kegytemplomban dolgozó pécsi ferencesek végezték el. L. a 77. sz. jegyzetét.

68 A szentély mennyezetén álkupola, az ikonostáz felé eső kisebb szakaszán ósláv nyelvű liturgikus idézet („Szent, szent, szent”), oldalfalain négy áblak; a hajó mennyezetén az ikonostáz előtti szakaszon *Szűz Mária mennybevétele* (Murillo nyomán), a négyezeti szakaszon álkupola, sarkaiban a négy evangélista ülő alakja egy-egy medalionba foglalva, a bejárat szakaszon torony-perspektíva. A díszítőfestés: leveles ornamentika, gyümölcsfüzerek, márványutánc (P. Dudás Bertalan OSBM közlése szerint a kupolát, tornyot ábrázoló szakaszokat nem festették át).

69 A kegyhely, templom, kolostor e századi történetéről l. *Lazók I.*: A máriapócsi görögkatolikus egyházközség története a 20. században (Szent Athanáz Görögkatolikus Főiskola, szakdolgozat). Nyíregyháza 1955. A csodáról uo. 25–29. A jegyzőkönyv korabeli közlése: Nyírvidek, 1906. III. 11.

70 A harang Seltenhofer Frigyes fiának harangöntődjében készült, 2300 kg, „H” hangú volt, a déli harangtoronyban helyezték el. 1917–1918-ban a tornyokat fedő rézlemez lebontották, a harangot darabokra törték, háborús célokra elszállították. A harang egyetlen reprodukciója az öntőde korabeli hirdetési szórólapján (Bazilita Gyűjtemény). Az északi toronyban levő kis harangok közül a nagyobb „M. A. 1922” felirattal, a kisebb „Készült az amerikai hívek kegyes adakozásából” felirattal.

71 A templombővítés meg nem valósult terve a Bazilita Gyűjteményben, Máriapócs

72 *Lazók i. m.* 36. (Sz. M. L. XII. 2/1. 1912. évi jegyzőkönyv a kegytemplom átalakítás előtti állapotáról; XII. 2/2. Monostor és kegytemplom renoválása)

73 A terveket (1938: Jánky Géza; 1941: ifj. Dávid Károly) l. *Lazók i. m.* 45. Egyik sem valósult meg ekkor.

74 Jánky Géza mérnök terve (*Lazók i. m.* Mellékletek, II. tábla) neobarokk homlokzati oromzattal kiegészítve

75 A szobrok egy pesti műhelyben készültek (P. Dudás B. OSBM közlése).

76 *Lazók i. m.* 37–42.

77 P. Vándor G. OFM: Az oltárépítő ferencesek munkálkodása a Kapisztrán Szent Jánosról nevezett tartományban (1928–1950). H. n. 1985, 57–60. Ekkor készültek a votívtárgyakat tartalmazó díszrámák a kegyoltár melletti falakra. Az egyik rámba befoglalták Gersei Pethő Rozália (†1757) címerét, melyet az egykori Szent Anna oltárról szereltek le.

78 A *Szűz Mária mennybevétele*- és a *Szent Bazil apoteózis*-freskót a hajó mennyezetén, *Zarándokok a kegykép előtt*, *Nagy Szent Bazil miséje* jeleneteit a kereszthajóban, a hajóban a karzat felett *Szent Mihályt a pócsi templommal*, a szentélyfülkékben keleti szentek, a hajóban a négy evangélista alakját és a párkányzatot díszítő kerubokat festette Boksa 1943-ban.

79 A kegytemplom üvegablakai: a hajó keleti szakaszában, az északi oldalon *Damaszkuszi Szent János* mint mariológiai himnuszok szerzője, a déli oldalon Szent Jozafát vértanú bazilita szerzetes. A kereszthajó északi szárában Gróf Corbelli tábornok, az első *könnyezés szemtanúja* és *A pócsiak a könnyező kegykép előtt*, déli szárában *Szűz Mária mennybevétele* és *Mária szeplőtelen fogantatása*, a hajó északi bejárata felett *Szent Anna leányával*, *Szűz Máriával*, déli bejárata felett *A Hajdúdorogi egyházmegye alapítása*. Az üvegablakok kivitelezése 1943 és 1953 között Palka József műhelyében történt. A vázlatokat a Görögkatolikus Egyházművészeti Gyűjteményben, Nyíregyházán őrzik.

80 A Szent Bazil-oltárra is új Bazil-kép, a Szent Kereszt-oltárra Jézus szíve-kép készül, az eredeti Keresztrefeszítés-oltárkép egy keretben oldalt kapott helyet. A Szent József- és Szent Antal-oltárokon a szobrokat festmények váltják fel. A Szent Anna-oltárkép (19. század vége, Meszlényi Gyula szatmári püspök festette a barokk oltárkép helyett) a paróchián maradt fenn.

81 Bíró György (1900–1962) akvarell vázlata is, melyet a Szent Bazil Rend Máriapócsi gyűjteménye őriz, feltehetően pályamunka.

82 A bronzdomborművek a kor, ill. a templom nevezetes főpapjainak portréit, a pápalátogatás jeleneteit és a bazilita férfiolostort és a bazilissza nővérek rendházát, és a két kapuőrző oroszlánt ábrázolják.

FÜGGELÉK

DELINEATIO ECCLESIAE MPOCSIENSIS ET TESTAMENTUM ILLUSTRISSIMI AC REVERENDISSIMI DOMINI MICHAELIS OLSAVSZKY EPISCOPI ROSSENSIS ET MUNKACSIENSIS

(A máriapócsi templomnak vázlata és Méltóságos és Főtisztelendő Olsávszky Mihály Rosszi és Munkácsi Püspök Úrnak végrendelete 1750-ből, Regős Dénes O.S.B.M. átírásában. Ungvár, 1942. Eredetije a Baziliták Máriapócsi Levéltárában)

In Nomine Sanctissimae et Individuae TRINITATIS Patris et Filii et Spiritus Sancti Amen.

Posteaquam ineffabili Omnipotentis DEI Providentia ad Munus et Onus Episcopale meritis meis imparibus promotus fuisssem, omni Conamine in id intendebam, ut coeptam Thaumaturgae Beatae Virginis MARIAE, vice secunda lachrymantis, et miraculis clare Ecclesiam lapideam in Possessione Pócs Inclito Comitatu de Szabolcs ingremiatae, non modo ad perfectionem deducerem, verum etiam pro refrigerio animae meae, majorique DEI Gloria, atque Matris Dei augendo cultu penes dictam Ecclesiam Domum Religiosam per Rendis Patribus et Fratribus meis Ordinis Sancti Basiliy magni Professis Religiosis erigere in animo constituiissem. Quia vero Ecclesia antiqua Parochialis per injuriam temporum ad manus Aatholicorum, qui subsecutus etiam Regnicolaribus Articulis fulciti cum summa licet rei Catholicae

jactura tolerari deberent, devenisset, et hucdum iidem in ejusdem possessorio permansissent. Ecclesiam porro ligneam olim pro Ritu Orientali in Fundo eo, tum Illustrissimae Familiae Rakoczianae, modo vero ad Possessionem Excellentissimi Domini Comitatus Generalis Francisci Károlyi de Nagy Károly etc. Titt devoluto positam, sed et modernam lapideam in ejus locum inchoatam, omni Stabilimento quoad locum, et Fundum destitutam animadvertissem, humillimum feci recursum ad Altefatum Excellimum Dominum Comitem Károlyi, qua actuale totius Domini Ecsed, adeoque et Possessionis Pócs Hereditarium, jure etiam Patronatus Regio provisum Dominum Terrestrem, non modo pro Fundo impetrando inchoatae, et per me continuatae, atque etiam Deo propitio erectae Ecclesiae Lapideae, verum ampliore in ejusdem vicinitate constituenda Religiosa Domo seu Monasterio Patribus et Fratribus meis Religiosis Ord.Sancti Basiliy Magni, in eadem Ecclesia in perpetuum Deo famulaturis. Cum autem idem Excellentissimus Dominus Comes Generalis pro innata sibi singulari Thaumaturgam Beatam Virginem pietate, atque zelo, itemque peculiari erga ordinem Sancti Basiliy Magni Gratia, ejusmodi Votis meis pientissime [?] annuisset, et non modo funda-

mentalis Lapidis questionati Religiosi Aedificij impositioni medio Plenipotentiarum Sui Spectabilis Domini Demetrii Rácz interfuisse, verum Fundum etiam tam pro Ecclesia saepifata [?] lapidea, quam et Domo Religiosa cum suis appertinentiis, prout in geometrica Delineatione authentica hicce subnexa liquidius expressum haberetur, praemissum sacrum in finem Fessione authentica perennali contulisset, tradidisset et per manus effective assignasset, imo etiam Consensum Regium desuper semet exoptatum optima fide adpromittere dignatus fuisset, gratiose addito et eo, quod Compossessoribus in praefata Possessione Pócs adhuc existentibus, quacumque via excutiendis, Ecclesiam quoque et Fundum ab antiquo Parochiales non obstante Articulari impedimento recepturus, iurique Episcopali Deo favente restitutus esset. Taliterque Clementissimus Deus me in mea intentione exigendae totiesfatae Religiosae Domus misericordissime adjuvisset, quae etiam majori in parte meis propriis Sumptibus jam adoptata haberetur et sensim Deo propitio per me adaptanda veniret, eum in finem:

1-mo: Ut in dicta piis potissimum Christi Fidelium oblationibus, signanter piaae Memoriae Antecessorie mei Illustrissimi quondam Episcopi Genadii Bizanczy pio Legato, propriisque meis sumptibus ad perfectionem ferme deducta Thaumaturga. Aede, nocturna, et diurna secundum Ecclesiae Orientalis Ritus Devotio, Preces, et incruenta missae Sacrificia, Fidelis item Catholici Populi utriusque Latini et uniti Ritus in majus Gloriam, et Honoris Dei incrementum Virginitasque, et Magnae Matris Thaumaturgae Cultus augmentum, atque animarum salutem promoveri, et continuari quirent, praefatam Domum pro Pace, Quietate et Tranquillitate Religiosa memoratis Reverendis Patribus meis Ordinis Sancti Basilii Magni Professis modernis, et futuris in praefata Sacra Aede jugiter, et pleno Jure Deo et Magnae Matri famulaturis, inhabitandam, usuandam, atque possidendam con-

fero, trado, et per manus assigno, imo contuli, tradidi, et fessione authentica perennali per manus resignavi, id expresse declarando: 2-do: Ut mei legitimi Successores in Episcopatu Munkacsienis, et Vicariatu Apostolico ad antevertendas ne fors in futurum emergibiles, et movendas quasconque et quomodocumque Quaestiones aut Praetensiones huic meas Dispositioni liberae contrarias in dictam Domum, cujus Fundum in hunc utpote finem, ut praemissum est collatum impetrassem, seu Monasterium Jus nullum proprietatis, Jurisque proprietatem, atque facultatem, seu sibi, seu Successoribus vendicare, usurpare, aut praetendere ullo modo possint et valeant. Quin imo: 3-tio: In Visceribus Christi orandos, et rogandos legitimos meos Successores Episcopos esse velim, ut in Christiana et Fraterna Charitate, ab amantissimo Salvatore impone commendata Eisdem Patres protegere, adjuvare, atque conservare satagant, et studeant, contraque omnes Impetitores, et pacis Turbatores Episcopali Zelo defendant, atque tueantur. Patres vero: 4-to: Eisdem Successoribus meis Episcopis qua suis immediatis Praelatis, juxta Sanctiones et Decreta Oecumenicorum Conciliorum, nominanter Nicaeni, Canonem Tertium, et alibi passim expressatos, omnem honorem, reverentiam, et debitam Religiosam Oboedientiam praestare obligabuntur, et tenebuntur. Sedet: 5-to: Iidem Reverendi Patres moderni et futuri pro Refrigerio animae meae et aliarum in Purgatorio detentorum omni Hebdomada annue unum Sacrificium cantatum, aliud vero Mense quovis pro Conservatione Excellentissimae Domus Károlyianae, atque salute amicorum, et Conversione Inimicorum celebrare obligabuntur. In cujus rei majus robur et firmitatem futura pro Cautela Eorundem Patrum Basilitarum, praesentes Cessionales manu propria subscriptas et usuali sigillo roboratas extradandas esse censui prouti et extradedi. Datum in Possessione PÓCS.

THE CHURCH OF MÁRIAPÓCS AND THE MONASTERY OF THE ORDER OF ST. BASIL THE GREAT

Máriapócs (Szabolcs county) has become the best-known holy place in North-East Hungary through its "weeping icon" of the Virgin Mary.

The icon of the Virgin, painted in 1675, shed tears in the local Greek Catholic wooden church in 1696. The picture was transferred to Vienna at the emperor's request. The victory of the battle of Zenta against the Turks was considered as the intercession of the icon, so it has become a particularly respected picture there as well.

During its transfer to Vienna, several copies have been made from the first icon of Pócs, at Bárca near to Kassa, at Kísfalu and Eger. The painting in the Bakócz Chapel at Esztergom is also a copy of the icon of Pócs. As we can see on the engravings illustrating icons, the copies follow the iconography of the original icon: the Hodigitria type of the Mother of God, where the Christ child is holding a flower in his hand.

There is an other well-known version on 19th century engravings, where under several differences the Christ child is holding a closed gospel book in his hand. According to certain suppositions this engraving was made after the second icon of Pócs painted in Vienna in 1707. Yet, the present icon of Pócs (covered with textile in its entirety except the faces) is the accurate copy of the Viennese icon. These engravings – presumably in lack of exact archetype – are showing confirmative inscription with the purpose of authentication, but the data given there are refuted by archival sources.

The collection started already in 1701 for the stone church to be built on the place of the ruined wooden church of Pócs. The building started, however, only in 1731 with the ceremonial laying of the foundation-stone done by György Bizánczy, Greek-Catholic bishop of Munkács. The erection of walls, built up already quite high, has stopped in 1733 with the death of the

bishop. This was followed by a longer interval for lack of money and the standing part of the building has got seriously damaged during that time.

The works restarted with great impulse in 1743 under the supervision of Mánuel Olsavszky, the bishop of Munkács, who patronized the matter of Pócs.

The erection of the church was commenced with the chancel. The standing part of the building was used from 1749, although the erection continued at the same time. The axial church had a nave and transept, semicircular chancel and a pair of towers wider than the nave on the West facade. Its planner and building master are unknown. Presumably in 1749 the direction of works was overtaken by that building master who built the monastery of the Basilian order settled down at Máriapócs by the bishop Olsavszky for taking care of the holy place. We have to search his personage among the architects who executed the orders of the bishop.

Although the different additional works have still continued for decades, the building of the church and the monastery essentially finished in 1756.

The former furniture of the church suffered later significant alterations. We can, however, create a picture about that after archival sources and the existing fragments. The testament of the bishop Mánuel Olsavszky, dated from 1750 contains also the ground-plan of the church and monastery of Pócs. Among others the altars of the church are recorded there as well. According to this, raising of side-altars was planned to both sides of the transept and in front of the Basic Images of the iconostasis. From the correspondance of the bishop it emerges that the high-altar of the church was made in Nagyvárad in 1750; at the same time, there was a standing iconostasis in the church and stalls, furniture to the sacristy and

pews were installed. The structure of the iconostasis and its decorating carvings were also made in the middle of the 18th century. Its icons were presumably not painted at the same time. After the transformation of the end of the last century only the Prophets row with the group of the Crucifixion and five icons of the Apostles row have remained from the original iconostasis. According to invoices from the 1780s, Mihály Spalinszky was working at Pócs and he painted some icons of the iconostasis and the pulpit. The full-length portrait of Má-

nuel Olsavszky which remained in the church, its copies and two catafalque paintings of the bishop which are hidden today can be connected to him.

There were significant alterations in the church and the monastery during preparing for the tricentenary and the 350th anniversary (1896, 1946) of the first miraculous "icon-weeping"; the wall-paintings were repainted, the altars were transformed and the paintings of the iconostasis and altars were replaced among others.

ÚJ ADATOK FRANZ ANTON PILGRAM MAGYARORSZÁGI MŰKÖDÉSÉHEZ

Franz Anton Pilgram (1699–1761) alsó-ausztriai tartományi építész életművét az eddigi irodalom alaposan feldolgozta, de az újabb kutatások új ismereteket és eddig feltárt munkáinak bővítését is eredményezték. Már Voit Pál monográfiája számos olyan épületet tárgyal, amelyek a történelmi Magyarország területén találhatók, most ezek sorát, illetve építéstörténeti adataikat egészítjük ki, főképp levéltári kutatások alapján.[1]

Franz Anton Pilgram 1699. július 7-én a karintiai Feldskirchenben született Michael és Maria Pilgram gyermekeként. Valószínűleg egész gyermekkorát szülőfalujában élte le. A bécsi kőműves céhhez tanoncként került, az iskolaéveket nagybátyjánál, Franz Jängglnél (1650 körül–1733) töltötte. Ez a Bécsben jól ismert építőmester, aki ugyanarról a vidékről származott, feltehetően a család szűk baráti körébe is tartozott, és Franz Antont már kora gyermekkorától ismerte. Így került Jänggl céhébe Pilgram: a céhkönyvben 1717. május 30-án „Anton Pilgram” bejegyzés áll. A tanonci kötelezettségek alól 1720. június 2-án szabadult.[2] A három inasév után (amely az ő esetében egy évvel kevesebb volt, mint amit a 18. században előírtak a kőművesinasok részére) lett belőle segéd. A mesterlegénynek jogában állt mesterénél maradni, de minden, magára valamit is adó újdonsült segéd azon volt, hogy világot láthasson, vándoréveit különböző helyeken, más és más mestereknél töltsse. A Mária Terézia-kori céhartikulákban legkevesebb négy vándorévvvel számoltak.[3] A tanoncidőből való felszabadulás után Pilgram is megkezdte nagy vándorlását és úgyszólván egész Európát bejárta. Így Hollandiát, Angliát, Franciaországot és Itáliát, azaz az európai művészet főbb központjait, míg végül visszatért Bécsbe. Az akkori szabályok szerint felvételért folyamodott a kőművesmesterek céhébe. Ha a vándorlegény mesterré kívánt lenni – természetesen nem mindenkinek voltak meg ehhez a feltételei, vagy éppen a kitartás hiányzott –, az idősebb céhmesterek elé terjesztett felvételi kérelmével együtt be kellett nyújtania azoknak a mestereknek az igazolását is, akinél addig dolgozott. A céhbe való felvétel vizsgához volt kötve. A pályázónak mesterremeket kellett bemutatnia, amit az idősebb mesterek bíráltak el. Abban az esetben, ha a remekrajz nem felelt meg a kívánalmaknak, a pályázónak általában további egy évet kellett eltöltenie segédként ahhoz, hogy újabb vizsgára jelentkezhesen.[5]

Pilgram kitűzött vizsganapja 1729. január 13-án volt. Ahhoz, hogy a kőművesmester-titlust és az azzal járó jogokat elnyerje (ezek: a saját céh megnyitása, saját segéd felvétele), egy ház tervét kellett benyújtania. E tervnek a következő részeket kellett tartalmaznia: 1. alaprajz két pincével, 2. földszint, félemelet, és két fölépcső, 3. profil, 4. építészetileg díszített homlokzat erkéllyel, 5. teljes költségvetési javaslat. Pilgram elkészítette remekrajzát és 1727. március 17-én beterveztette bírálatra. A céhtanács a ki-

dolgozott feladatot megfelelőnek tartotta, csupán kisebb hibákat találtak benne (ami nem lehetett több mint 12, mert különben vizsgáját meg kellett volna ismételnie), ezek megváltásáért 50 birodalmi tallért[6] kellett fizetnie. Az összeget később 20%-kal leszállították, amit az udvari kancelláriával igazoltatott. Leendő építészünk mindenestre alkalmas volt arra, hogy megkapja a mestervonalzót és 1729. december 18-án felvegye első inasát.[7]

A nagybácsi, Franz Jänggl Pilgramot nemcsak a szakmához szükséges ismeretekkel látta el – mely területen az unokaöccs végül is túlszárnyalta –, de a magánéletben is példaképül szolgált számára. Nagybátyjához hasonlóan, s a kor szokásainak megfelelően ő is előnyös házassággal iparkodott társadalmi helyzetén javítani. A mestervizsgák letétele után nem sokkal megnősült. A Szent István-dóm plébániájának anyakönyvében 1729. szeptember 19-én szerepel házasságkötése Mathias Weißenböck kereskedő lányával, Anna Mariával. Ebben a bejegyzésben Pilgramot városi kőművesmesternek, egyben Althan bíboros[8] kőművesmesterének nevezik. A házasság révén örökölte a Bartolotti-palotát, melyet Jänggl épített a Graben és a Dorotheergasse sarkán, és melyet a kereskedő 1735-ben végrendeletileg hagyott a lányára.[9] Nagybátyja viszont már korábban bebiztosította őt anyagilag azaz, hogy neki ajándékozta a Fleischmarkton álló házát, továbbá egy téglagyárat égetővel és a hozzátartozó kertet, földdel és anyagraktárral együtt.[10]

Az anyagi támogatás mértékéből, valamint a Pilgramnak ajándékozott vagyon nagyságából arra következtethetünk, hogy a gyermektelen Jänggl saját fiának tekintette őt. Az ipar beindításához meglehetősen jelentős tőkét kellett befektetni, ezért nem minden fiatal mesternek volt lehetősége önálló vállalkozást alapítani.[11] Pilgramnak e téren is kedvezett a szerencse, s ily módon az építkezési vállalkozás sikeres pályájára léphetett. Mint ahogyan azt már a fentiekben is említettük, 1729-ben önálló céhet nyitott.[12]

Pilgram mint kőművesmester a nagy építkezéseken nagybátyjával együtt dolgozott. A göttweigi kolostor építési munkáiban már 1726-tól részt vett. Lehetséges, hogy közvetlenül a tanulmányutak után állt munkába Jängglnél és módja nyílt arra is, hogy a nagy építészttől, Johann Lucas von Hildebrandttól, a kolostor tervezőjétől nyerjen tapasztalatokat. 1729-től (a mestervizsga letétele után) már Pilgram vezeti a göttweigi kolostor építését, sőt némely részét ő maga tervezi.[13]

A tartományi építőmester címet 1731-ben kapta meg, amikor Christian A. Oedtl (1654–1731), aki addig az alsó-ausztriai építész hivatalát látta el, meghalt. E funkcióért benyújtott kérelmében Pilgram felsorolta összes eddigi tevékenységét, tanulmányútjait, az az alatt végzett munkáit.[14] Ír azokról az építkezésekről is, melyeket saját javaslatai alapján valósított meg, a helyeket és az építke-



2. A jászói premontrei apátság és templom a halastavak felől

A jászói premontrei kolostor rossz anyagi helyzete következtében a 17. század végén a morvaországi klosterbrucki (Louka) apátság fennhatósága alá került. Ezért a prépost állításának joga Bruckot illette. Hosszú éveken át nem sikerült a prépostság gazdasági életének rendezése és Jászó élére rendre gyenge kezű egyének kerültek az anyakolostorból. Csupán 1745-től, amikor a jászói konvent élére Andreas Sauberert delegálták, kezdődött el anyagi és szellemi felvirágzása és kerülhetett sor a középkori eredetű, elhanyagolt épület teljes átépítésére, valamint a korábban elzálogosított jászói prépostság megváltására, függetlenítésére.

Sauberer intelligens és energikus fiatal férfi volt, akit már huszonöt évesen prépostnak választottak. Éppen ezért nehezen viselte el Jászóra érkezésekor a kolostor siralmas állapotát, hiszen az épületben, ahol a leendő rendi tanítók nevelése zajlott, a tudománynak kellett volna virágoznia. Sauberer már jászói kinevezésének évében lefektette az új kolostor és templom alapkövét.[20] Jászóhoz hasonlóan ugyanebben az időben kezdődtek el a nagyszabású barokk építkezések Klosterbruckban, Leleszen és Nagyváradon – a premontrei rendházak teljes megújításának szándékával. A kolostor tervezéséhez és díszítéséhez a barokk művészet elsőrangú mestereit hívta Magyarországra Sauberer, akiket valószínűleg már a brucki anyakolostorban megismert. Az ottani provizorral sűrűn levelezett, s azonkívül hogy a kolostor adósságait törlesztette, igyekezett fenntartani a személyes kapcsolatokat is a morvaországi rendtársakkal.[21] Ez magyarázza, hogy hogyan kerülhettek Jászóra – az akkori művészeti központoktól meglehetősen távol eső helyre – olyan kiváló

művészek, mint Johann Lucas Kracker festő, a szobrász Johann Anton Krauss, Johann Hennefogel márványozó, és maga Franz Anton Pilgram építész.[22] Az építkezés feltehetően mindjárt az alapköv letétele után, 1745-ben megkezdődött, és ha mérlegeljük azt a tényt, hogy a kolostor a klosterbruckitól függő viszonyban állt, akkor Pilgram mindkettő átépítéséhez egyszerre készíthette el a terveket. A munkák valóban nagyszabásúak voltak, mert már 1746-ban egy időben dolgoztak az épületen és a kolostor közelében lévő halastavak rendbehozatalán.[23] A falazás igen gyorsan haladhatott, mert három év elteltével, 1749-ben az apát már az épületek egy részét tető alá kívánta hozni.[24]

Az okleveles anyagban Pilgram neve először 1750. január 24-én fordul elő. Egy Bruckba írt levélben Sauberer 216 forint kifizetéséről tesz említést, amit Pilgram nyugtázott.[25] Ugyanebből az évből már korábban ismert volt egy másik levéltári adat, amely egyenesen a kolostorépítkezésekről szól. A jászói kolostor archívumában elhelyezett uradalmi törvényszéki iratok közt található az az 1750. november 30-i bejegyzés, amely hírül adja, hogy november 19-én az új épületet zsindelezése közben a legmagasabb pontról leesett az egyik munkás és szörnyethalt.[26] A kolostort ezután egy lopással kapcsolatban említik a bejegyzések, s megint csak az „új épületről” beszélnek 1750 decemberében.[27] Az építkezési munkálatok az említett év elején olyannyira előrehaladott állapotban voltak, hogy sor került az ablakok behelyezésére is. 1750. február 14-én kelt levelében Sauberer az ablaktáblák és -keretek ára után érdeklődik, miközben szeméretre veti Pilgramnak, hogy nem adta meg a pontos méreteket azokon a rajzokon, melyek „officialisánál”, a prépostság hivatalnokánál vannak.[28]

Pilgram nevét még további két alkalommal említik az 1751-ből való iratok. Sauberernek komoly megbeszélése kellett, hogy legyen az építésszel, mert az 1751. április 2-i levélben a következőket írta a brucki provizornak: „...Remélem, hogy abban a megtiszteltetésben részesülhetek, hogy láthatom, találkozhatom Méltóságoddal Pozsonyban (Lukára nem tudok eljutni, hogy ott szolgál-tára lehessenek), mert a pünkösdi ünnepekre haza kell térnem az épület és Pilgram úr miatt.”[29] Ebben az évben bizonyára gyakrabban járt Pilgram Jászóra, hiszen neve egy 1751. november 14-i levélben is megtalálható, amelyben hírt kapunk arról, hogy 200 forintot fizetett ki részére a prépost.[30]

Ha Sauberer levelezését tovább követjük, megközelítően fogalmat nyerünk az építkezések további menetéről. 1752-ben Kracker már kifestette a lépcsőházat – Sauberer ugyan nem írja meg, melyik lépcsőfeljáróról van szó, és ma már a falképek sincsenek meg –, és a téli ebédlőterem Keresztelő Szent János lefejezése-freskója „az egész bibliai történettel” elkészült.[31] Mindebből az következik, hogy a kolostor építése, vagy legalábbis annak egy része befejeződött, ha már a kifestésen dolgoztak. Pilgram a további öt évben nem tűnik fel Jászón; 1754-ben 100 forintot Bécsben fizettek ki a részére.[32] Majd csak 1757-ben, a kolostor körül létesített gyönyörű vadaskertről szólva említi meg Sauberer, hogy Pilgram megtekintette azt, amikor nemrégiben Jászón járt és a „Theriotropheum” területét lóháton bejárta.[33] Az ő munkálátogatása annak is jele lehet, hogy újabb építkezések kezdődtek, vagy pedig a korábbiak gyorsultak fel, esetleg már a templom építésébe fogtak. Ez utóbbi állítást az az 1760-ból való híradás is igazolni látszik, amikor Sauberer arról ír, hogy Kracker úr szolgálataira most nincs szükség Jászón.[34]



3. A jászói premontrei apátság és templom főhomlokzata



4. A jászói premontrei apátság belső udvari homlokzata

Ez után az esemény után folytatódik Sauberer levelezése és továbbra is jól követhetjük az építkezések sorát, de Franz Anton Pilgram neve már csak egy alkalommal, éspedig halálának évében tűnik fel újra egy 1761. március 24-i levélben. Sauberer, a Pilgram által kijavított némely dolgok után járó, őt megillető rész kifizetését követeli ebben a provizortól.[35] Ugyanez évben egy rendkívül jelentős látogatásról is szó esik, Barkóczy Ferenc egri püspök közvetlenül esztergomi érsekké való kinevezése után járt Jászára. Ebből a tényből az következik, hogy az építkezés már a végéhez közeledett.[36]

1762-ben a templom építése már befejeződött és elkezdődhetett a díszítés. Sauberer a brucki provizornak azt jelenti májusban, hogy nemrégiben írt neki Kracker Prágából, s közölte vele, hogy még abban a hónapban a cseh fővárosban tartózkodik ugyan, de minden kétséget kizáróan hamarosan megérkezik a templom kifestéséhez.[37] A kolostorral foglalkozó két utolsó levélben, mindkettő 1763-ból való, megemlíti Teophil Edling, lodenici (?) üveges munkáját, valamint az új egri püspök, Eszterházy Károly január 17-i ottjártát.[38] Pilgram utolsó jászói tartózkodását tehát 1760-ra tehetjük. Ha két év után már a templom festéséről van hírünk, az építész már biztosan befejezte helyszíni működését, és az utolsó munkálatok az építésvezetőre maradtak. Az oltár hátoldalán látható 1878. évi felirat szerint az építőmester Anton Salzgeber volt. Salzgeber Tirolból származott és a jászói építkezések befejezése után kassai illetőségért folyamodott, az ottani céh tagja lett.[39] Egykorú források alapján vi-

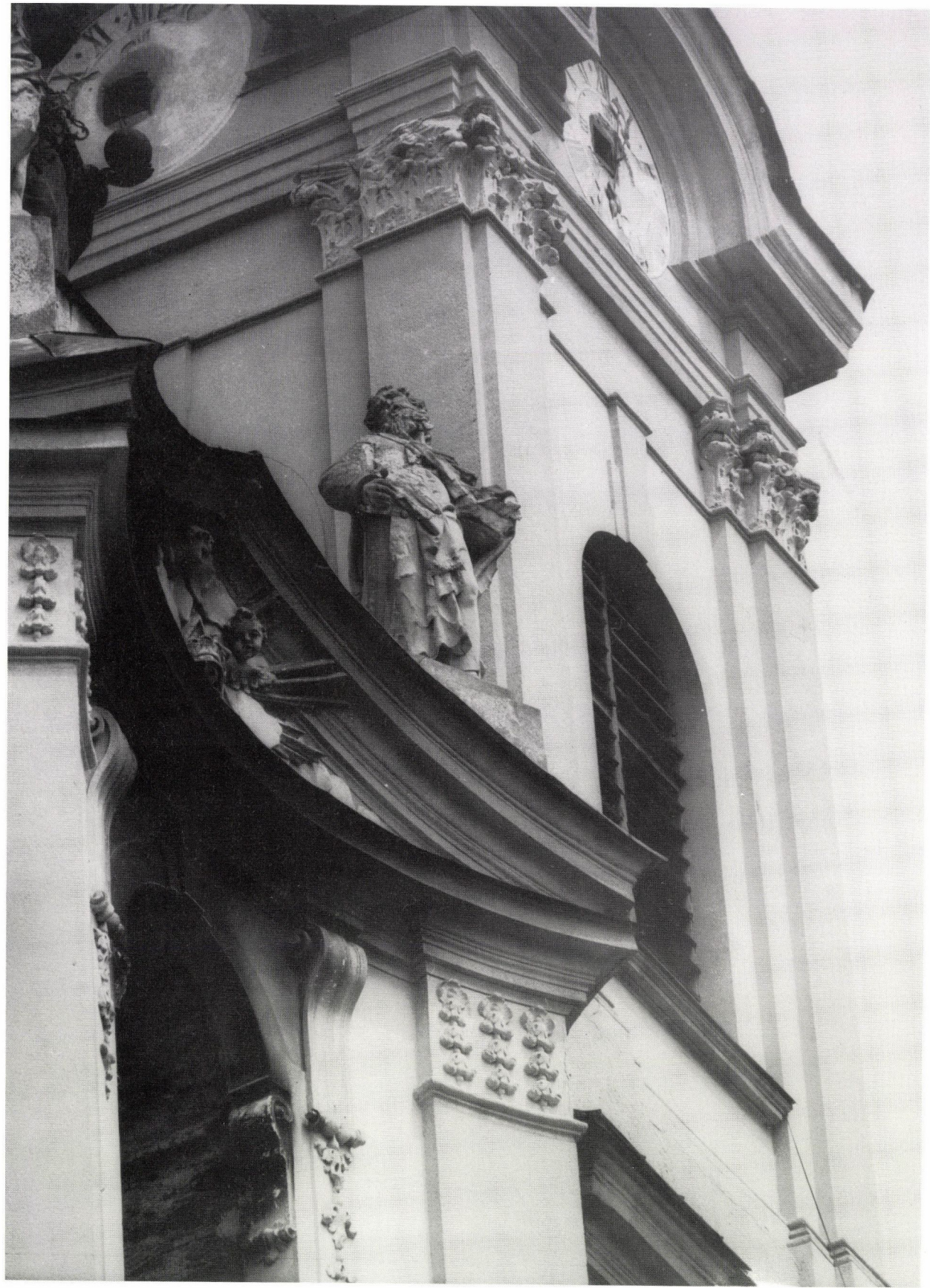
szont a kivitelező Sebastian Cehmayster, Pilgram pallérja lehetett, aki az alapkövetéltől fogva egészen a befejezésig vezette az építkezést. Szolgálatáért a faluban 1763-ban szabad telket és házat kapott a préposttól.[40]

Úgy tűnik, hogy Sauberer a művészek kiválóan összehangolt csapatát alkalmazta Jászára. A templom díszítésén dolgozók közül a vezető szerep Johann Lucas Krackeré volt. Nagyszabású műve magában foglalja a templom teljes kifestését (a boltozatot öt nagyméretű freskója mellett hét nagy és két kisebb oltárképet készített), valamint a téli ebédlő freskóját, továbbá a lépcsőház elpusztult mennyezeti képeit. Nem utolsósorban említjük a legeredetibb fennmaradt művet, a könyvtár boltozatának festményét. Jászói munkája nemcsak a mennyiség, de a művészi kvalitás tekintetében is kiemelkedik életművéből, ahogyan rendkívül jelentős helyet foglal el a 18. századi magyarországi festészetben is. Kracker munkatársai voltak Johann Anton Krauss szobrász és Johann Hennefogel morva stukkátor és márványozó. Ez utóbbi mester szintén részt vett a prágai Szent Miklós-templom díszítésében, minden valószínűség szerint itt ismerte meg Krackert és követte őt Jászára.[41]

Ahogy már említettem, a jászói prépostság a barokk átépítés egész ideje alatt a klosterbrucki premontrei apátságnak volt alárendelve és annak tulajdonát is képviselte. Sauberer prépost, akit a jászói levéltári iratok „famosus” jelzővel is illetnek, huszonnégy év alatt, 1745-től 1769-ig eleget tudott tenni az összes anyagi kötelezettségnek és egyben megvalósította a nagyszabású barokk kolostoregyüttes felépítését, díszítését. 1766-ra teljesen elkészült a jászói prépostság új rezidenciája és felszentelték a Keresztelő Szent János-templomot. 1769-ben Sauberer kifizette a brucki apátságnak a tartozás utolsó részletét, és ezáltal Jászó visszanyerte teljes függetlenségét, melyet Mária Terézia július 28-i kiváltságos levelével igazolt.[42] Az újjáépített jászói konvent ünnepélyes beiktatása 1770. november 19-én hatalmas pompa közepette történt.[43]

A jászói kolostoregyüttes a Pilgram által tervezett rendházak közül az egyetlen, amely teljes egészében az ő műve. A szentgotthárdi ciszterci kolostor és templom nagyszabású tervei, melyek a barokk művész bravúros rajzi virtuozitásával tűnnek ki, csak részben valósultak meg. Szentgotthárdhoz hasonlóan Klosterbruckban is csak egy része épült meg a Pilgram-terveknek. Éppen ezért, a jászói kolostor tiszta formavilágán és eredetiségén túl azt is értékelnünk kell, hogy részletekbe menően az eredeti tervek szerint fejezték be.[44]

A kolostor és a templom egészének elrendezése téglalap alaprajzú, melynek tengelyében a kéttornyú templom áll. Ez az alaprajzi elrendezés jellemző Pilgram egyházi épületeire. Hasonló alaprajzi megoldásokat találunk a klosterbrucki premontrei kolostor, vagy a jászói típushoz közelebb álló szentgotthárdi ciszterci együttes esetében, melyet 1738–40 között épített Pilgram. Ez utóbbi kolostor említett vezérterve, a madárperspektívából készült, Pilgram által szignált, nagyszerű látkép rendkívül fontos az építész egész életművének megvilágítása szempontjából.[45] Ha ezt a tervet összevetjük a Jászára most felfedezett, publikálatlan alaprajzzal, úgy tűnik, hogy a jászói együttest csak egy kicsit módosították ahhoz képest, mégpedig annyiban, hogy a szentgotthárdi templomnak egy tornya van, s az udvarok hosszabbak. De egyébként nyugodt lelkiismerettel alkalmazhatnánk a szentgotthárdi kolostoralaprajzot a jászói épületek egész elrendezésének ismertetéséhez.



5. A jászói templom homlokzati részlete



6. A jászói apátság kerti homlokzata

A váci székesegyház terve, a bécsi Stiftskirche, a szentgotthárdi, valamint a jászói templomok több közös vonásról árulkodnak. Egyszerű téglalap alakú alaprajza van mindegyiknek, keskeny oldalsó fülkékkel, a sarkokon szabadon álló oszlopokkal, poroszsüveggel vagy pedig csehboltozattal fedve. A homlokzatot az esetek többségében konkáv és megnyújtott konvex formák alkotják. Olyan templomtípusok ezek, melyeket Pilgram egyéni megoldásának tekinthetünk. A belső tér sajátos variációját alkotta meg a Duna-menti építészetben. Ez azt is jelenti, hogy Pilgramot nem tarthatjuk epigonnak vagy pedig mástól függő művésznek, hanem éppen ellenkezőleg, egyike a legmarkánsabb késő barokk építészeknek, akik a 18. század hatvanas éveig a térségben működtek.

A jászói épületegyüttes esetében Pilgram jellemző alaprajzi sémája – a hangsúlyozott sarokrízalitokkal – a régi hazai négytornyos várak és kastélyok típusával találkozott, s alkotott harmonikus egységet a festői tájjal. A homlokzatokon Pilgram jellemző részletmegoldásainak nagy változatosságával találkozunk, ilyenek pl. a templomhomlokzat pilaszterein „álló” metopék, melyeket virágfüzérékkel, kisméretű, csavart akantuszlevelekkel díszített, vagy a gyámkő és konzol gyanánt egyaránt szolgáló angyalfecskék. A gazdagon díszített templomhomlokzat mellett meglepően egyszerűek a kolostorépületek – hiányoznak



8. A jászói apátság folyosó-részlete

a kisebb dekorációs elemek és az építészeti tagolás is inkább geometrikus és lapos, mint dekoratív. Az újonnan emelt rendház a gyönyörű francia kerttel és üvegházzal eredeti funkciójának megfelelően csak az 1780-as évek végéig szolgált, mert II. József 1787. március 17-én hozott rendelete nyomán a premontrei kolostort feloszlatták.

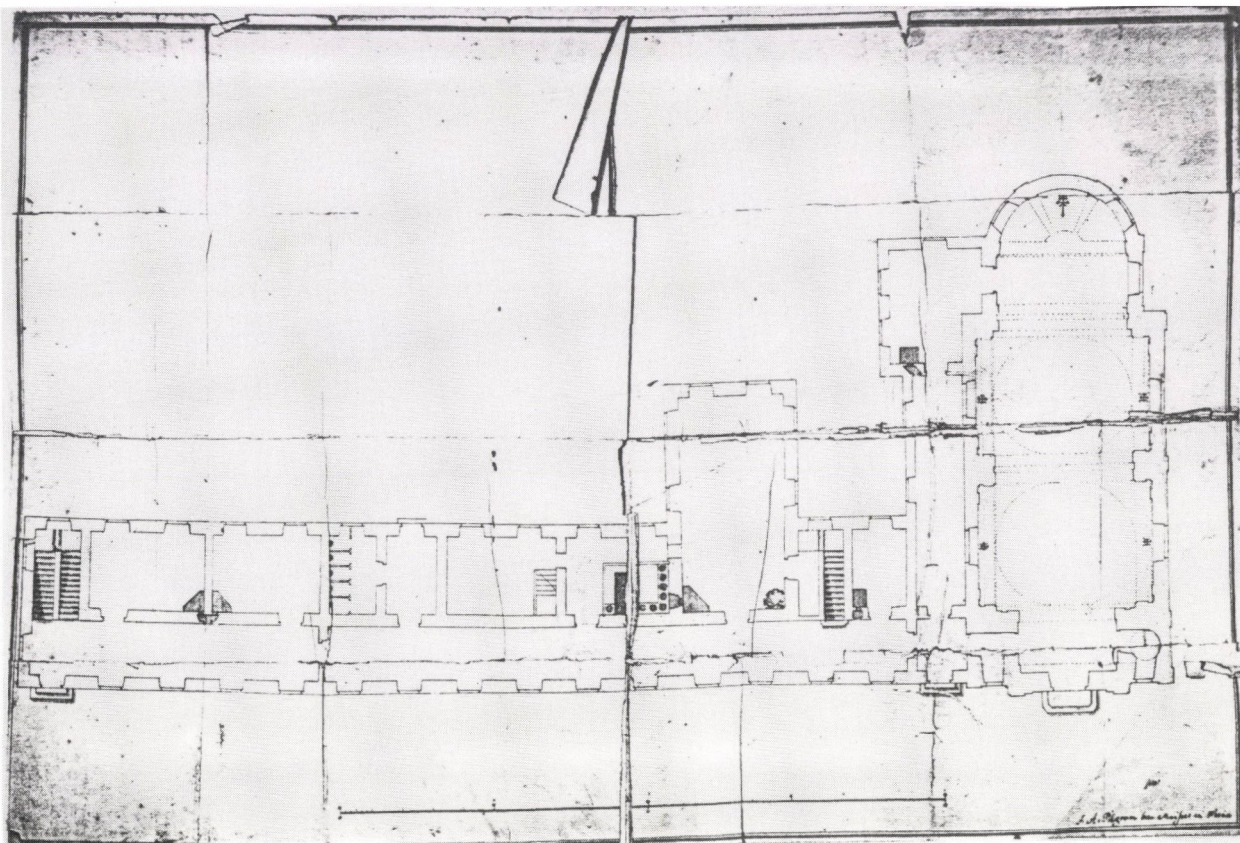
Ettől kezdve az épület sorsa meglehetősen mostoha volt. 1793-ban tűz ütött ki a kolostorban, és a károkat csak 1802-ban tudták kijavítani. Ekkor, a premontrei rend visszaállítása után éledt fel újra a kolostor eredeti rendeltetése; visszaszerezték a nyolcvanezer kötetes könyvgyűjteményt és a levéltárat, továbbá a rendtagok nevelőmunkát végeztek a rozsnyói, a lőcsei és a nagyváradai gimnáziumokban.[46]



7. A jászói apátság prelátusi szárnyának oldallhomlokzata



9. A jászói apátság lépcsőháza

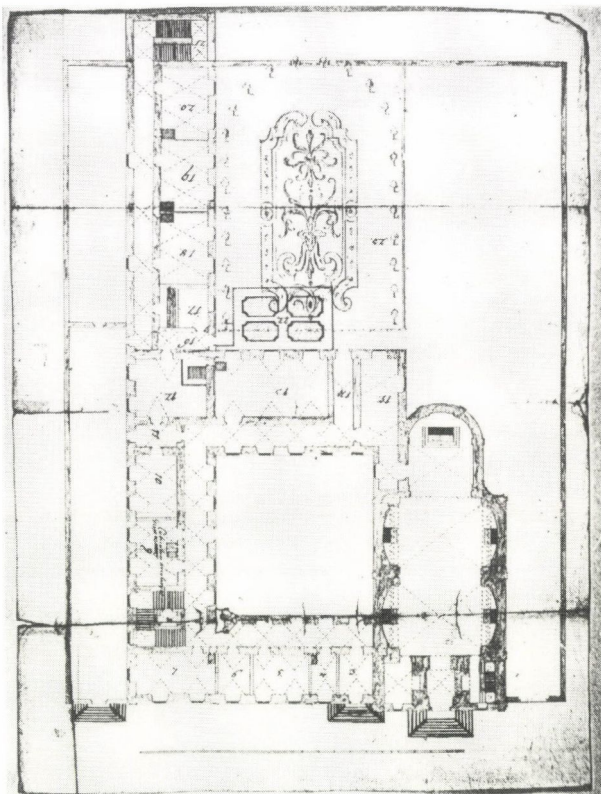


10. Franz Anton Pilgram tervezte a máramarosszigeti piarista templomhoz és rendházhoz, 1734. Bécs, Hofkammerarchiv

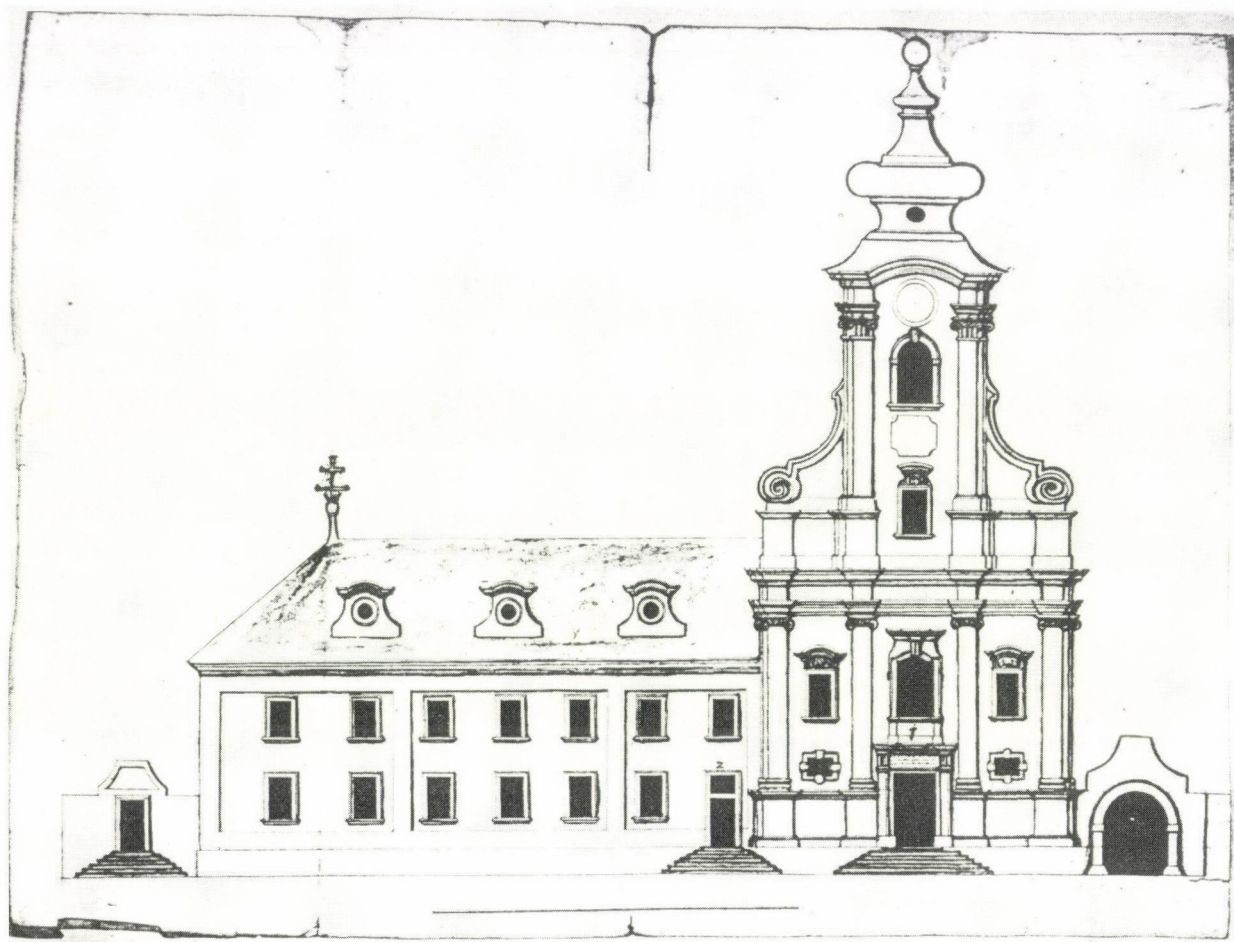
A meglehetősen nehéz „szocialista” évek után – a kolostorban negyven éven át szociális intézet működött, szellemileg visszamaradottakat ápoltak benne – a kolostor visszakerült eredeti tulajdonosához. A premontrei rend kapta vissza, akik a meglehetősen nehéz anyagi körülmények ellenére példásan részt vesznek az elhanyagolt épület és az értékes freskók helyreállításában.[47] Reméljük, hogy ezáltal Franz Anton Pilgram örökségét, a késő barokk egyházi művészet ezen remekét a lehető legeredetibb formájában sikerült megőriznünk a későbbi korok számára.

Pilgram további egyházi munkái közé tartozik a máramarosszigeti piarista rendház és templom.[48] Az épületegyüttes tervezőjét eddig nem ismerték. A bécsi Hofkammerarchivban mindmáig megtalálhatók azok az eddig még publikálatlan tervek, melyek közül az egyiket Pilgram szignálta.[49] Ez az 1734-ből való egyszerű terv templomalaprajzot ábrázol a hozzá tartozó rendházzal. A kolostor a hajó bal oldalán áll; a templomhajót a boltszakaszok három részre tagolják, melyek közül kettő ovális kupolával fedett. (10. kép)

Az aránylag hosszú kolostorszárny homlokzatát 16 ablaktengely tagolja, melyek közül az első és az utolsó lépcsőházi bejáratnál van ellátva. Az épület kétszintes. Az udvari homlokzatból két ablaktengely-szélességben kisebb traktus ugrik ki. Ebből az egyszerű alaprajzból viszont nem derül ki, hogy Pilgram milyen nagyságrendű építkezést képzelt el Máramarosszigeten. Feltételezhetjük ellenben, hogy vázlata későbbi tervek alapjául szolgált, amely terveket ismeretlen szerző másolatai nyomán ismerünk 1801-ből. Tehát esetükben többé-kevésbé átdolgozott Pilgram-tervekről beszélhetünk.



11. A máramarosszigeti piarista templom és rendház bővítési terve, 1801. Bécs, Hofkammerarchiv



12. A máramarosszigeti piarista templom és rendház homlokzati rajza, 1801. Bécs, Hofkammerarchiv

Egy teljes, az egész épületegyüttest bemutató elrendezési tervről, két, a rendház és a templom kibővített alaprajzát bemutató tervről, két, a templom keresztmetszetét, valamint a kolostor és a templom homlokzatának vázlatát jelentő tervekről van szó. Az egyetlen tájékoztató felirat a nagy rendezési terven (13. kép) található, csupán ez nyújt számunkra némi segítséget az egyes épületek rendeltetésének felderítéséhez. A felirat szövege: „Eines Hectes (?) Von Kron Mark Suigeth in der Marmarosch, Wegen Erbauung der Normal-Schulen, nach Mesner und Cantors Wohnungen.” Az épület homlokzata a főtérre néz, hátsó oldalához nagy udvar és kert csatlakozik, ahol az összes további épület áll. A felirat ezen kívül tartalmazza az egyes épületek funkciójának ismertetését:

- a/ Szigether P. Piaristen und zugtens Pfar: Kirchen
- b/ P. Piaristen Kloster
- c/ Schulhaus nebst Gartten
- d/ Stallung
- e/ Schulhaus
- f/ Abtritt
- g/ Armenes Szecevitze auf Königl. Grund Stehender Haus nebst Garten
- h/ Neu zu erbauende Normal Schullen
- i/ Neu zu erbauende Mesners und K./ Cantors Wohnungen
- j/ die Höfe

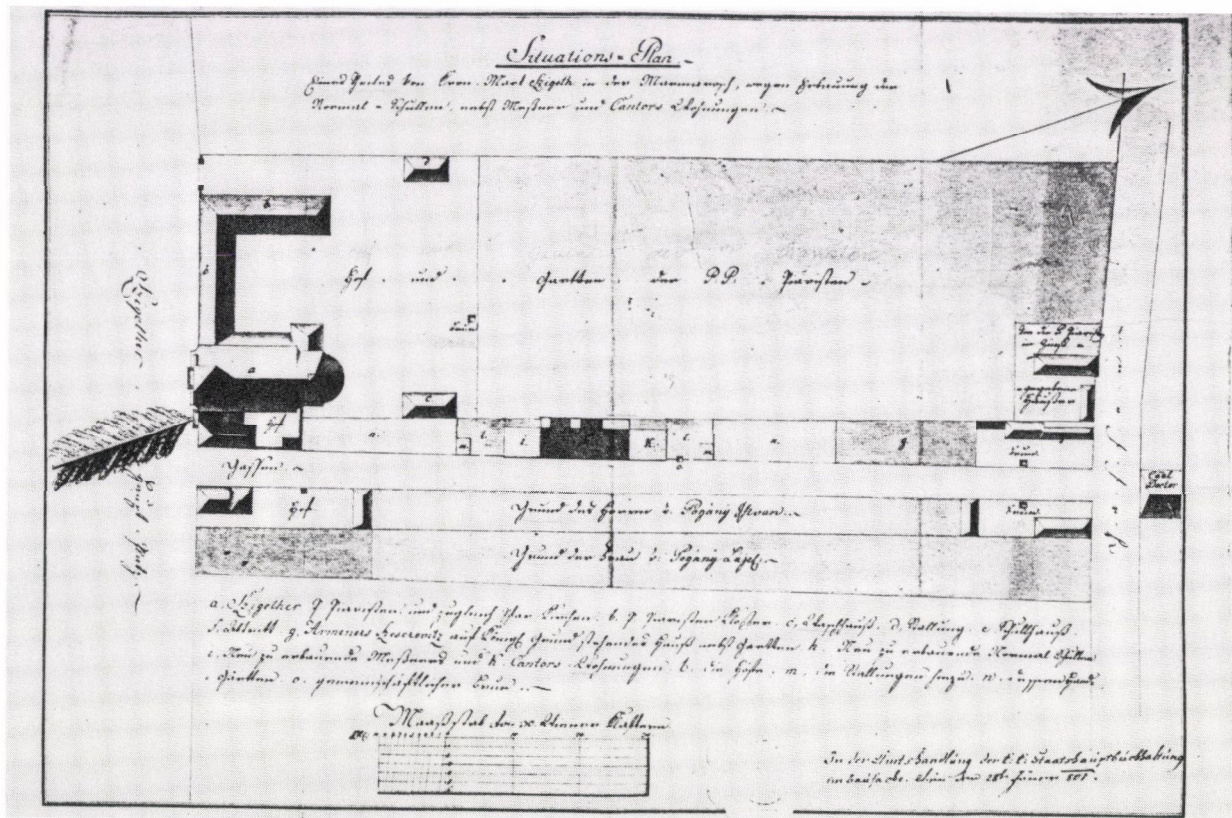
k/ die Stallungen hierzu

l/ dessen Hand Garten

m/ gemeinschaftlicher Brun.”

A jelmagyarázat szerint tehát az épületegyüttes továbbiakkal való bővítése történik, mégpedig a normális iskola új épületével és a tanítók lakásaival. Amennyiben megvalósultak Pilgram tervei, úgy a piaristáknak iskolájuk kellett, hogy legyen – ez következik a rend jellegéből –, míg a jelmagyarázatban említett „normális iskolákat” csak a jozefinus reformok után alapították. Éppen ezért Pilgram életében még nem nevezhették így azokat. Tehát azt kell feltételeznünk, hogy a piaristák eredeti kolostora Pilgram tervei alapján épült, és a későbbiek során átdolgozott tervek azokhoz az épületekhez készültek, melyeket már „neu zu erbauende” kifejezéssel jelöltek meg. De az is lehetséges, hogy a templom teljes átépítéséről és a rendház bővítéséről van szó, amit a gyűjteményben található további alaprajzok igazolnának. Az egyikben a Pilgram által tervezett szárny látható, melyet két további egészítettek ki, s ezáltal négyszög alaprajzú udvart alakítottak ki.

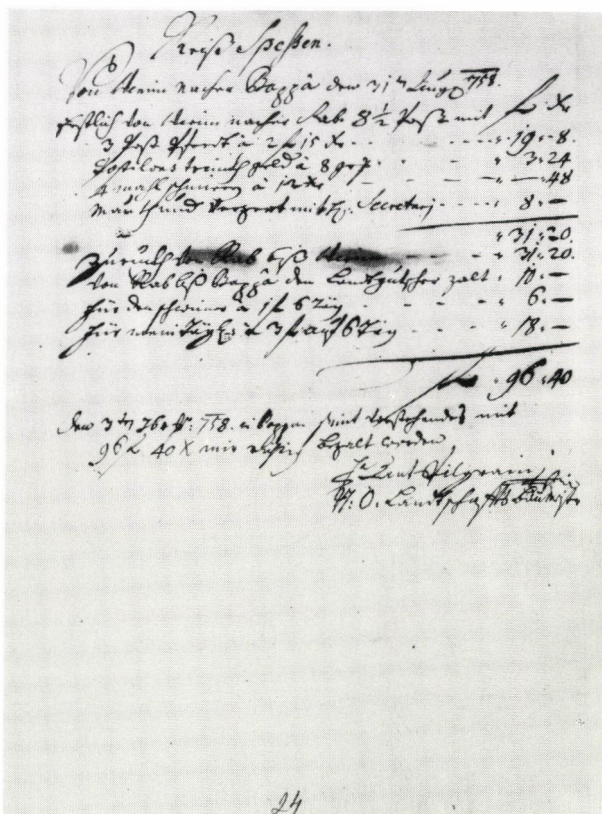
A következő rajzon (11. kép) hátrafelé további szárny csatlakozik az épülethez – úgy, mintha a templommal párhuzamosan futó kolostorszárny meghosszabbításáról lenne szó –, amelyhez különösen szép kert tartozott. A templom alaprajza eltér Pilgram tervétől.



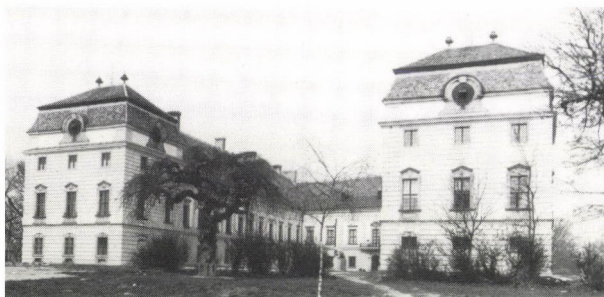
től. Ovális kupola helyett keresztboltozattal fedték a hajót, és az oldalkápolnák keskeny, derékszögű fülkeit elkerekítették.

A két metszet – az egyik keresztirányú, a másik hosszanti metszetrajz – rendkívül egyszerű és semmi fontosabban nem árul el a részletekből, csupán a pilaszterek korinthuszi oszlopfeit és az oszlopokat jelöli.

Sokkal inkább érdekes a templom és a rendház főhomlokzatának rajza (12. kép), ami erősen azt látszik igazolni, hogy a rajzok Pilgram eredeti tervei alapján készültek. Bár a kolostorépület meglehetősen egyszerű, sima, lizénás ablakkeretekkel díszített, a templom rajzán az egyes elemek és részletek szinte pontosan megegyeznek Pilgram más egytornyú templomaival. Így pl. a pozsonyi Szent Erzsébet-templommal – a kolostorépületek elrendezése, a bejárat kapu, az egytornyos megoldás is növeli a hasonlóságot –, a szentgotthárdi templommal, valamint a pozsonyi Vörös Csillagkeresztes rend templomának fennmaradt rajzaival mutat rokonságot. A máramaroszigeti piarista templomról készült rajzon ugyanolyan pilaszterekkel tagolt homlokzatot látunk, s erre ül rá a fő attika. A főbejárat két oldalán kisméretű, négyszögletes ablakok találhatók, amelyek keretét minden oldalról zárókővel látták el, a kapu felett oromzattal díszített kőrusablak látható. Ezenkívül a bejárat két oldalán szobrok részére derékszögű mélyedéseket tüntettek fel. A rajzon a díszítés nincs hangsúlyosan kiemelve, lehetséges, hogy angyalfejcskékről, Pilgram kedvelt motívumainak egyikéről van szó. A torony két oldalát korinthuszi fejezettel ellátott pilaszterek díszítik. A voluták az attikára támaszkodnak; középtengelyben egymás felett elhelyezett két ablak, felettük pedig óra látható.



14. Franz Anton Pilgram útielszámolása 1758-ból. Pozsony, Slovenský
národný archív



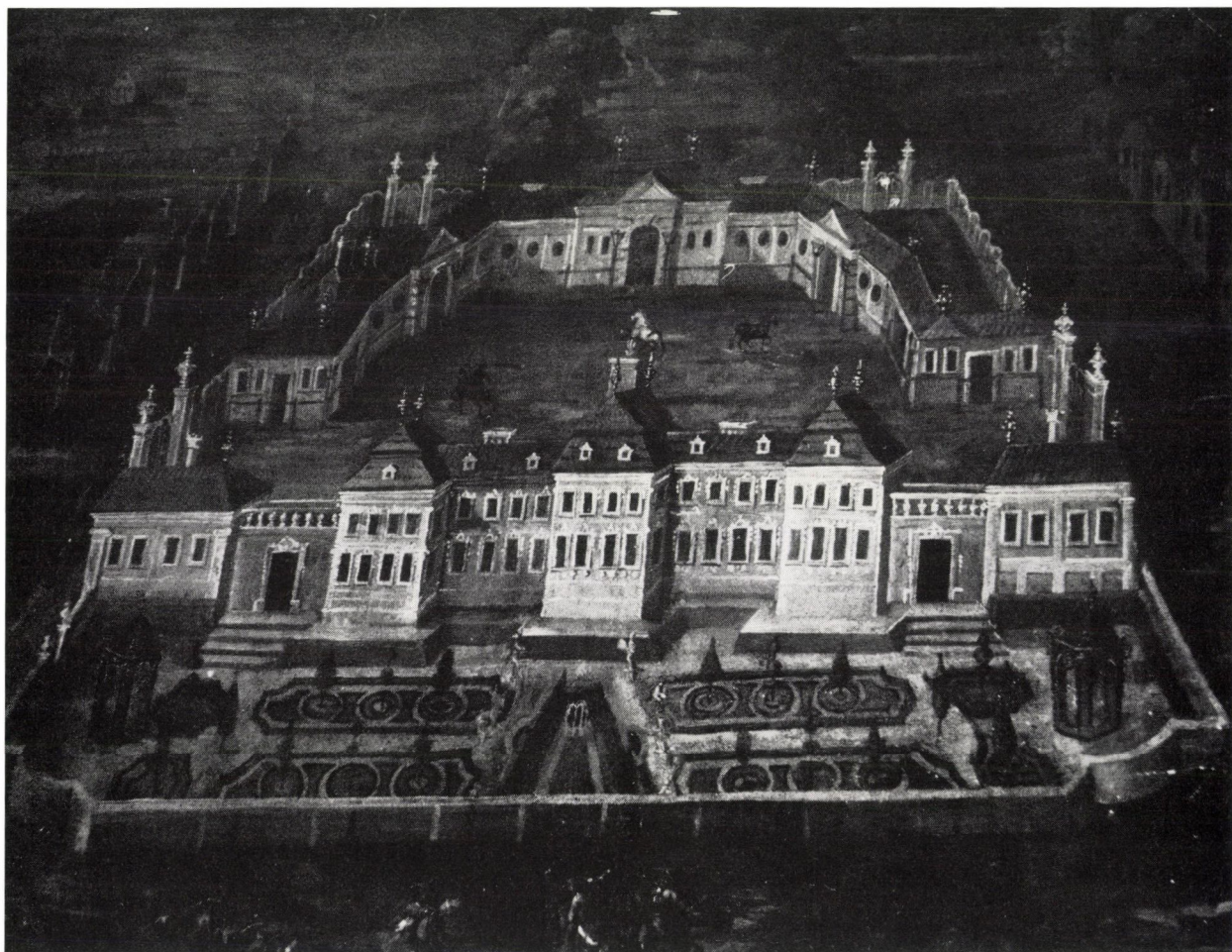
15. A pápai Esterházy-kastély

Túlságosan apró részleteket a rajzon nem találunk, de a fentebb ismertetett jegyek is Pilgram megépült templomaival, továbbá a máramarosszigeti templomhoz és rendházhoz készült szignálatlan tervvel mutatnak feltűnő hasonlóságot. Ezzel az újonnan felfedezett levéltári adattal kapcsolatban végezetül szeretném megjegyezni, hogy csupán a rendelkezésemre álló tervanyag alapján foglalkoztam az épülettel. A tanulmány pontosításához helyszíni vizsgálatokra lett volna szükség: megépült-e az épület, áll-e ma, és amennyiben igen, melyek az eredeti, Pilgramtól származó részek, és melyek azok, amelyek a későbbi át-

építésekéből erednek. Mindenesetre új tervekét tartunk a kezünkben, amelyek tovább bővítik Pilgram amúgy is terjedelmes életművét. Az Osztrák–Magyar Monarchia legszebb vidékein álló épületeivel a kvalitásos barokk építészetet vitte el a távoli, kisebb helyekre.

Pilgram szolgálatait nemcsak az egyházi méltóságok, Althann bíboros, Esterházy Imre prímás érsek, vagy Andreas Sauberer apát vették igénybe, de számos világi mecénása is akadt. Közülük fontos megrendelők voltak az Esterházy család tagjai: az idősebb Esterházy Ferenc királyi tárnokmester, valamint fiai, Károly, József és Ferenc.

Esterházy Ferenc 1720-ban kapta a pápai uradalmat VI. Károly császártól a hozzátartozó székhellyel együtt. Pilgramot bízta meg azzal, hogy a középkori várat pompás barokk uradalmi központtá alakítsa át. Az építész a régi alapok meghagyásával nagyszabású, négyszárnyú kastélyt tervezett zárt udvarral, amelyhez további kertek és épületek csatlakoztak volna. Pápán a mai kastély ún. nádor-termének falán lóg az a festmény, amely a Pilgram által tervezett épületet madárperspektívából ábrázolja. A kastély mai állapotából viszont egyértelműen kiderül, hogy az eredeti terv nem valósult meg, hanem egy háromszárnyú, kétszintes, cour d'honneur-ös rezidencia épült meg. Ezzel egy időben Pilgram egy másik hasonló



16. „A Tallósi vár.” Ismeretlen festő képe 1750 körül, részlet. Pápa, kastélymúzeum



17. A tallósi kastély főhomlokzata

feladaton is dolgozott, mégpedig a riegersburgi Khevenhüller-kastélyon, 1733-ban. Ez a kastély volt az egyik legkorábban felfedezett profán épület a Pilgram-életműből. Pápához hasonlóan, itt is egy régi várépület négyszármvas kastéllyá való átalakítása volt a feladat. A két épület összevetésekor láthatjuk, hogy Pápa esetében három szárny, Riegersburgnál viszont csak hangsúlyos sarokrizalitokkal ellátott egyetlen szárny épült meg.[50]

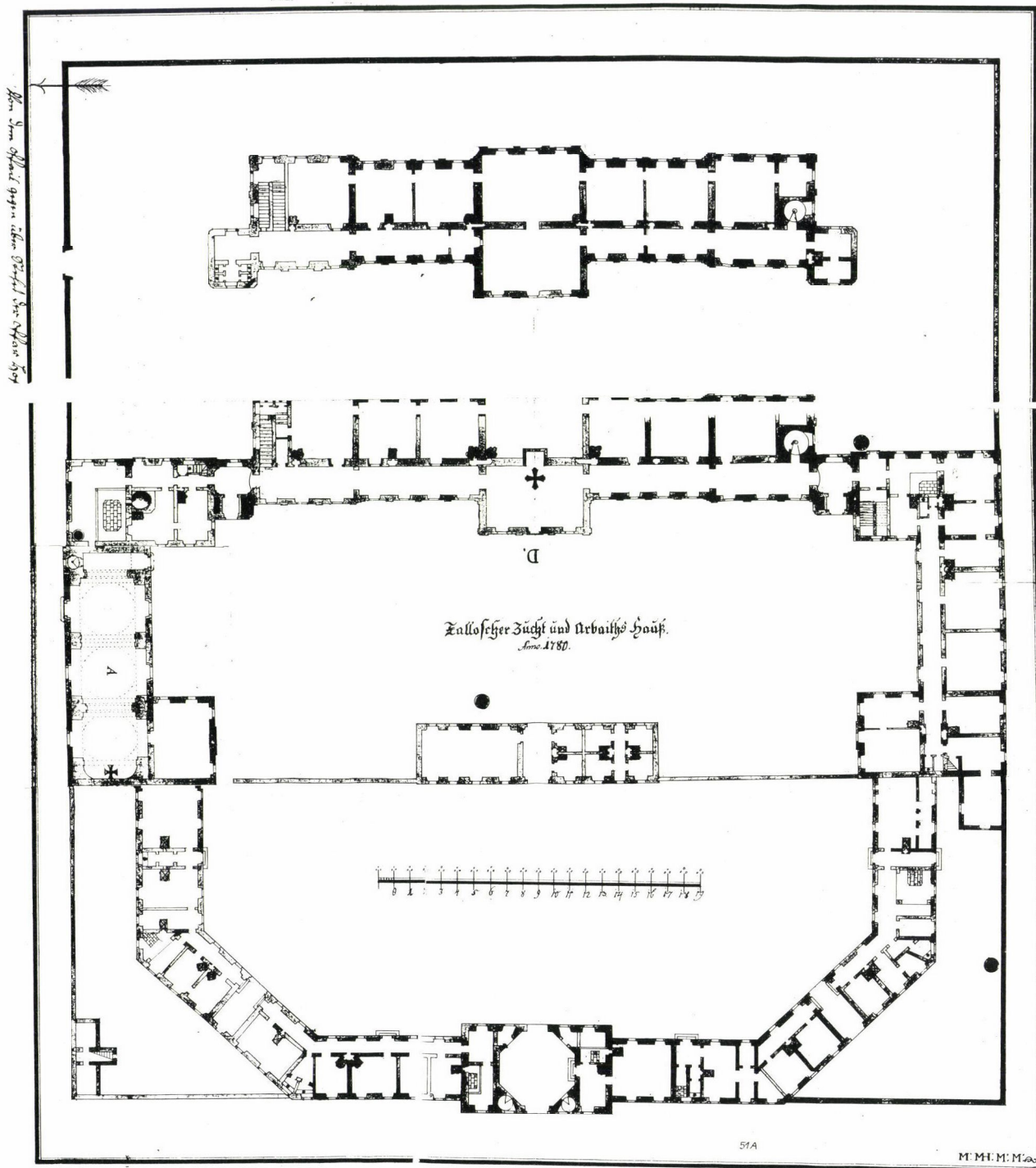
A pápai munkálatok minden valószínűség szerint már 1731-ben elkezdődtek. Ez kiderül Pilgram már idézett életrajzából, amit az alsó-ausztriai tartományi építési címért benyújtott pályázathoz mellékel. Ebben megemlítette többek közt a pápai kastélyt is, melyen id. Esterházy Ferenc megrendelésére dolgozott.[51] Az 1730-as éveket tehát a kastély első építési periódusának tarthatjuk, míg a második csupán az 50-es években folytatódott, amikor is Esterházy Ferenc 1754-ben egy ismeretlen címzettnek tudtul adja levelében, hogy a kápolna belső berendezése elkészült.[52] Ebben az évben elhunyt a gróf, és örökségét fiai, József, Ferenc és Károly (ekkor váci püspök) veszik át, kik közül az utóbbi kettő lesz a pápai építkezések folytatója.

Pilgram megmarad továbbra is a család építészének. Károly püspöknek egy 1755. május 23-i levelében fordul elő először Pilgram neve; ebben új rendelkezéseket hoz, feltehetően a kastély munkáira vonatkozóan. A Szlovák Országos Levéltárban (SNA) található – a Pilgram élet-

rajzában előforduló említésen kívül – a következő hiteles adat nevével és a pápai kastéllyal kapcsolatban. Az 1758 augusztusából való irat a mester Bécs és Győr, ill. Pápa közötti oda- és visszaútjának kiadásairól szól, melyek elszámolását Pilgram aláírásával nyugtázza.[53] Az oklevél az ifjabb Esterházy Ferenc magán- és udvari számlái



18. A tallósi kastély kerti homlokzata



19. Martin Machenhommer felmérési rajza a tallósi kastélyról a börtönkápolnápolna tervével, 1780. Pozsony, Slovenský národný archív

között található, ami azt igazolja, hogy részt vett az építkezések finanszírozásában.

Az 1758-as évben befejeződtek az építkezések és valószínűleg ekkor járt Pilgram utoljára Pápán.[54] Az interieur kialakításáról egy következő, ugyanebben a levéltári fondban elhelyezett oklevél is tudósít. 1758. február 19-én Antonio Orsatti pesti stukkátor nyújtja be

elszámolását Sümeg, Pápa és Győr között megtett útjának költségeiről.[55] Orsatti tehát Pilgram munkatársa volt és a pápai kastély stukkódíszítése volt a feladata. Ami Sümegre illeti, eddig csak egy 1751-es adat szólt Orsatti stukkóiról a püspöki palotában – a mostani számla szerint Bíró Márton később is foglalkoztatta őt.[56]

A pápai kastély nádor-termének falán egészen a második világháborúig négy nagyméretű látkép volt látható, amelyek az Esterházyak különböző birtokain álló kastélyokat ábrázolták. Kettő közülük elpusztult, az egyik a már említett pápai kastély képe, a másik fennmaradt festmény pedig a tallói kastélyt, Pilgram egy további jelentős profán épületét mutatja be.

Tallós egyike volt a cseklézi uradalmi központoknak, és a festmény tanúsága szerint a kastély szinte változatlan állapotban áll napjainkig. A kép jelzetlen, csupán a bal alsó sarokban olvasható: „A Tallói vár” felirat. Bár a festmény barokk kastélyt ábrázol, mégis a település régi megnevezését, a várat használta a szerző. Ennek az a magyarázata, hogy a barokk kastélyok szinte kivétel nélkül középkori várak vagy a védelmi funkciókat ellátó reneszánsz erődtípusok helyén, vagy azok átalakításával épültek.[57]

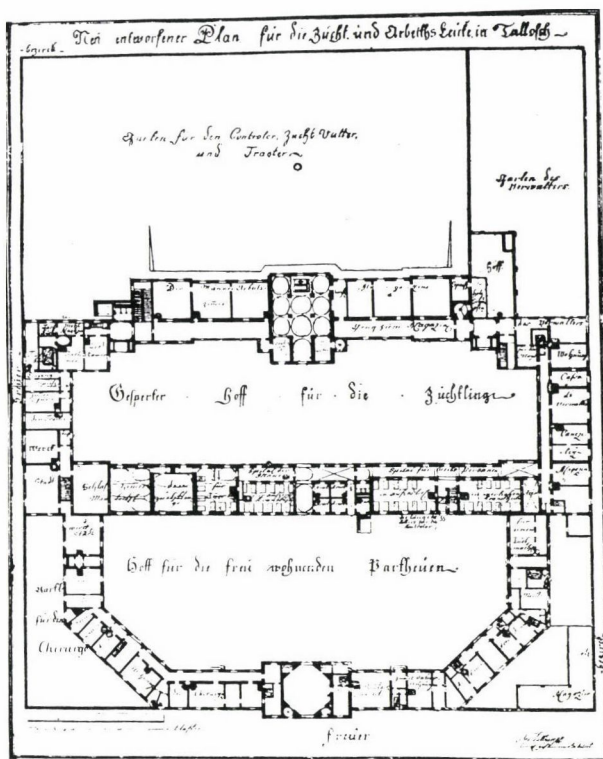
Az eddigi topográfiai és a művészettörténeti szakirodalom hibásan datálta a kastélyt 1760-ra,[58] s további pontatlanságot takar, hogy építészeként Jakob Fellnert és Josef Talhertt jelölték meg. Mint azt már fentebb kifejtettem, a kastély mestere Franz Anton Pilgram, aki ezt az építkezést is megemlíti az 1731-ben benyújtott kérvénye mellékletében. Többek közt ezt írta: „... und in Hungarn titl. Herrn Grafen Esterhasi, kann zu Tallosch[59] und Pappa eben demselbig mit der Bauung einiger Herrschafts Gebäuden...”.[60]

Kérdés, hogy a kastély szerzőjeként miért merül fel mégis Fellner és Talherr neve (vagy egymástól függetlenül vagy közösen)? Olyan megbízható adatot vagy okleveles anyagot arra vonatkozóan, ami a szerzőségüket indokolná, sehol sem találtam.[61]

Tallós Pilgram vidéki kastélyainak típusához tartozik, alaprajzi elrendezésénél a francia barokk kastélyok hatását észlelhetjük. A kisméretű, zárt udvarral körülvett kastélyépületek egyik hasonló példája az alsó-ausztriai Prinzendorfban található. Mindkét kastély alaprajzi sémája annyira hasonlít egymásra, mint azt Jászó és Szentgottárd kapcsán tapasztalhattuk, azaz kisebb eltéréseket leszámítva, mindkettőre ugyanaz az alaprajzi elrendezés érvényes.

A riegensburgi és a pápai megbízásokhoz hasonlóan Pilgram valószínűleg ebben az esetben is azt a feladatot kapta, hogy a régi nemesi központot építse át. A tallói kastély alaprajzi elrendezése a következő: a főtraktust három rizalit tagolja, amelyek vagy a tengely vonalában, vagy pedig a széleken, a legszélső ablakoknál emelkednek ki a falsíkból, úgy, hogy a saroktoronyokra is áttérjednek. Ezt a megoldást Pilgramnak nemcsak kastély-, de kolostortervein is megfigyelhetjük. A kastély fő homlokzatát három rizalittal és ablaktengelyekkel tagolta 3:4:3:4:3 arányban. A főhomlokzat két szélén, mint egy a tornyokat utánozni kívánván – de csupán a főpárkány magasságáig – baluszteres korláttal ellátott teraszok láthatók. A főhomlokzat két oldalához merőlegesen csatlakoznak a melléképületek. A négy ablaktengelyt kiadvó gazdasági épületek, ill. az egykori lóistállók U alakú udvart fognak körül.

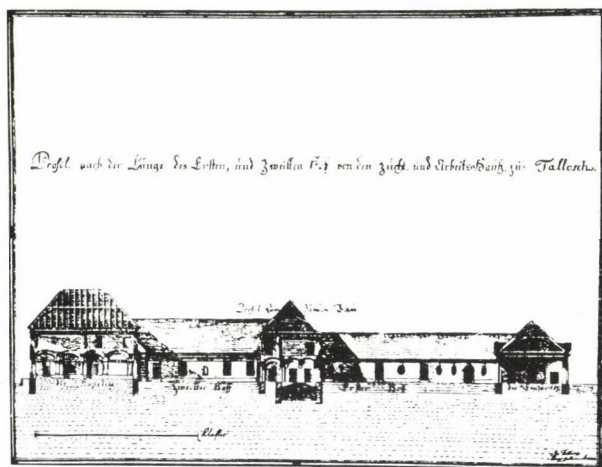
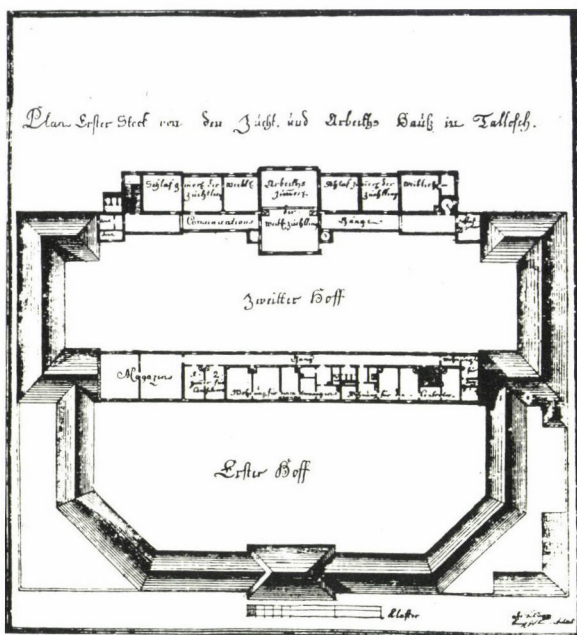
A kastély 1763-ig uradalmi székhelyül szolgált, ezután viszont ifj. Esterházy Ferenc valamennyi melléképületével és 10 000 arany összeggel együtt a harcokban elesett főurak és nemesek árva gyermekei otthonának céljára Mária Teréziának ajándékozta.[62] Az épület 1780-ig árvaházként működött, ekkor börtön lett itt, az árvaházat pedig Szencre helyezték át.[63]



20. Josef Talherr: A tallói kastély mint börtön bővítési terve, 1783. Reprodukció

Josef Talherr csak ez idő tájt tűnik fel; 1783-ban találkozunk először nevével a tallói kastéllyal kapcsolatban. Az elhanyagolt épület felújításával bízták meg. A pozsonyi központú magyar kamara[64] főépítésze volt akkoriban Talherr, s így módon került hozzá a tallói feladat. A részletes terveket és a költségvetést ő készítette el, amit viszont a kamara nem fogadott el. Az építési terveken a kastély alaprajza látható kisebb változtatásokkal. (20. 21. kép) Annak érdekében, hogy a lakóhelyiségeket (a szobák számát) növelje, s hogy az udvart kettősszá, Talherr a főépülettel párhuzamos földszintes épület megépítését tervezte. A magas költségek miatt ezt az átépítést nem valósították meg. Ezért az építész egy további költségvetést készített, ami csupán a legszükségesebb elvégzendő javításokra vonatkozott: tetőjavítás, ajtócsere, új kályhák beállítása, egyes börtönablakok befalazása vagy berácsozása. Ezt a költségvetést sem fogadták el.[65] Kisebb javításokra került végül csak sor úgy, hogy a kastély egészének állagát nem érintették. Mindezek az adatok biztosítanak minket arról, hogy a kastély ma abban az eredeti állapotában áll, amint azt Pilgram tervezte. Feltehetően az átépítésre vonatkozó tervek alapján tulajdonították Talherrnek a kastély szerzőségét. A Pilgram 1731-es életrajzában szereplő adatok viszont kizárják ennek lehetőségét.

A pozsonyi levéltárban egy további tervsorozat is megtalálható a tallói kastéllyal kapcsolatban, ezt Martin Machenhommert szignálta 1780-ban. (19. kép) Ebben az évben költözött át az árvaház Szencre és a kastélyban börtönt rendeztek be. A börtönhöz kápolnáról kellett gondoskodni, s a tervek elkészítésével Machenhommert bízták meg. A kápolna kialakítására az építész négy válto-



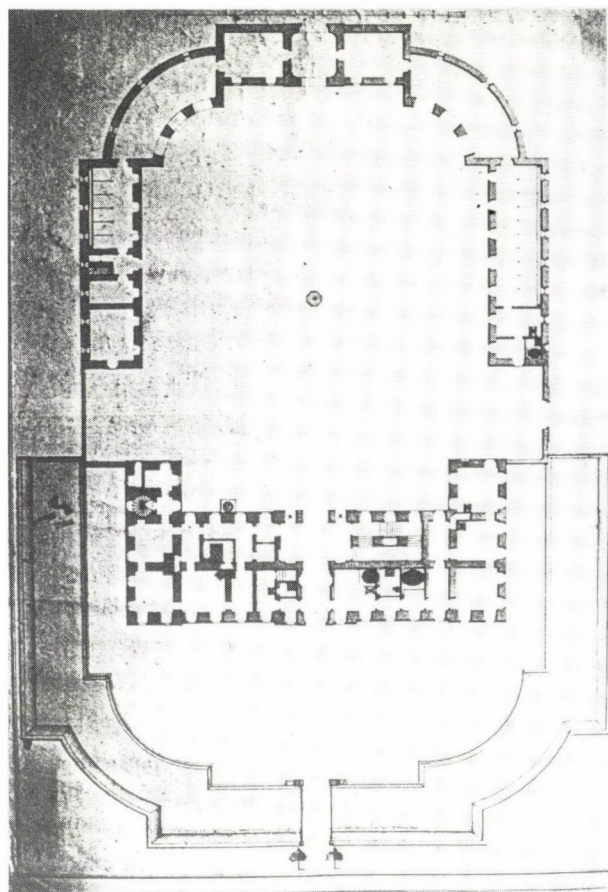
21. Josef Talherr: A tallósi börtön bővítési terve. Emeleti rajz és metszet, 1783. Reprodukció

zatot nyújtott be és részletesen kidolgozott költségvetést mellékel hozzá.[66] A börtön állapotáról szóló, az építészeti kamarához érkezett Talherr-féle 1783. július 10-i jelentésben két említés található a kápolnáról: a 3. számú pontban „... a kápolna feletti középső részben, a két szobában ...” és a 4. pont alatt „... a kápolna nagyon kicsi, a férfi rabok misét hallgatnak...”.[67] Ebből következik, hogy a Machenhommer-tervek egyik változata megépült és e szerint a kápolna a főtraktus földszintjén kapott helyet a középső rizalit szélességében. A kastély mai állapotából viszont nem teljesen világos, hogy a tervet teljes egészében megvalósították-e. Lehetséges, hogy csupán provizórikusan rendeztek be e célból egy helyiséget, s a 19. század elején pedig megszüntették ezt az állapotot, amikor is a kastély újra visszanyerte eredeti funkcióját – azaz ismét uradalmi székhely lett.

Amennyiben leszámítjuk az udvart megosztó épületet, valamint azokat a kisebb javításokat, melyeket Talherr eszközölt a börtönné váló átalakítás során, látnunk

kell, hogy a kastély alaprajza és állapotának egésze megfelel a mai helyzetnek. A nádor-teremben lévő korabeli festményen néhány kisebb eltérést tapasztalunk, mint pl. a hiányzó főkapuk, melyek merőlegesen csatlakoznak a főtraktus két oldalához. Lehetséges, hogy eredetileg így épültek, s csak később, amikor börtönt rendeztek be, szüntették meg a kapukat és helyettesítették őket a ma is látható földszintes épületekkel. Feltehetően ez történt, mégpedig két okból kifolyólag is: egyrészt ahhoz, hogy a túlságosan nyitott udvart lezárják, másrészt pedig, hogy ezzel növeljék a lakóhelyiségek számát. A gazdasági épületek azelőtt istállóként[68] szolgáltak, az ovális ablakokat és az oromzattal ellátott kapukat a helyiségek funkciójának megfelelően megváltoztatták.

Az egykorú kastély-ábrázolások mindig rendkívül értékesek, mert a lehetséges eredeti állapotra utalnak, vagy pedig, ha eredeti tervek alapján készültek, nagyon pontosak is lehetnek. Esetünkben ez a korabeli festmény még egy fontos ténytet fed fel a már említett, 1751-ben épült prinzenendorfi [69] kastéllyal kapcsolatban. Mindkét kastély alaprajza csaknem megegyezik, a fő traktusokat három rizalit tagolja, melyeket az U alakú földszintes épületek kapcsolnak össze. Tallóson szögletes, Prinzenendorf esetében pedig ívelt alaprajzzal találkozunk. Mindkét kastély főbejárata a főtraktus tengelyében van. Számos jelentős vonás, ami összeköti Tallóst és a prinzenendorfi kastélyt – a főkapu azonos tagolása, a kastély előtti pompás kert körbevevő kerítésfal, az alaprajz egésze – ahhoz az állásponthoz vezet el minket, hogy egyrészt a kép festője Pilg-



22. A prinzenendorfi kastély alaprajza, 1751. Bécs, Bundesdenkmalamt

ram Tallóshoz készült eredeti terveit használta fel, másrészt hogy a prinzenendorfi kastély az első tallósi épület kissé módosított változata.

A tallósi kastéllyal egy további értékes művel gyarapodott tehát a Franz Anton Pilgramnak tulajdonított kastélyok sora. Tipikusan rá jellemző formai jegyekkel és alaprajzi sémával készültek ezek az épülettípusok a további-

akban is. Mindkét kastély, a tallósi és a prinzenendorfi is jellegzetes művei építészüknék, így jelentőségüknél fogva megérdemlik a kutatások folytatását és Pilgram életművébe való besorolásukat.

Bodnárné Jávor Éva

JEGYZETEK

1 Pál Voit: Franz Anton Pilgram (1699–1761). Budapest 1982. Voit nem használta E. Spiesberger 1976-os, rendkívül fontos, forrásközlő tanulmányát (l. 2. jegyzet), amely nemcsak Pilgram életrajzi adatait helyesbíti, hanem korai, köztük magyarországi műveit is felsorolja.

2 E. Spiesberger: Franz Anton Pilgram. Wiener Geschichtsblätter 31. 1976, 67. Forrása: Wiener Stadt- und Landesarchiv (WStLA), Innungsbuch 63/13, fol. 249.

3 M. Vilímková: Staviteľ chrámu a paláců. Praha 1986, 52.

4 Spiesberger i. m. 38.

5 A céhbe való felvétel benyújtásakor mellékelni kellett a születési hely igazolását és a házasságlevelet is, mivel a céhbe felvétel kérő egyben a városi polgárjogokért is folyamodott. Vilímková i. m. 52.

6 Spiesberger i. m. 68; WStLA Innungsakten, Karton 61.

7 Uo.; WStLA Innungsbuch 63/13, fol. 324.

8 Uo.; Wien, Pfarre St. Stephan, Trauungsbuch 46, fol. 90. Vö. Voit 1982, 37, 432. (a házassági szerződést közli)

9 Uo., l. még Felix Czeike: Der Graben. Wiener Geschichtsbücher Bd. 10. Wien–Hamburg 1972, 95. Vö. Voit 1982, 38–39.

10 Voit 1982, 24–25.

11 Vilímková i. m. 54.

12 Spiesberger i. m. 69; WStLA Innungsakten, Karton 61.

13 Voit 1982, 27, 52.

14 Akkori szóhasználat szerint így nevezték a nagybácsit is (E. Spiesberger i. m. megjegyzése).

15 Az első jelöltet Spiesberger i. m. 69; Wien, Niederösterreichisches Landesarchiv (NLÖA), Städtische Akten A3–37, fol. 320.

16 Spiesberger i. m. helytelenül írta Tallós nevét „G”-vel, az eredeti aktában „Tallös” áll.

17 Az említett miskolci templomról egyelőre semmi közelebbit nem tudunk, ezért azzal most nem foglalkozom.

18 Uo.; WStLA Bürgerbuch 31, fol. 13; vö. Voit 1982, 27. egy 1904-es publikáció alapján.

19 Az első jelöltet Spiesberger i. m. adatából (WStLA Bürgerbuch 31, fol. 134.) ismerjük, én viszont a NÖLA Städtische Akten fondjában a másik megnevezett mestertől találtam kérvényt: eszerint Trientel, Pilgram pallérja is folyamodott a megüresedett állásért: Fond A3–37/2, fol. 287: „...Nachdem der Franz Anton Pilgram bürgerl. Maurer- und Landschafts-Baumeister das zeitliche verlassen, haben die Herren Verordnete ihne auch sein gehorsames Anlangen, und zwar in Ansehung seiner in Bau-sachen bekannten Wissenschaft dieser Vacante Landschaft-Bau- und Maisters Stelle dergestaltten verleyhen,... Ex Consilio Dominorum Dep: Inferioris Austria. Viennae die 5ta. Novembris 1761. Baumeister Paul Ulrich Trientel.” A kérvényhez a válasz nincs csatolva, így elképzelhető, hogy a hivatalt mégiscsak Andreas Zach kapta meg.

20 A. Güntherová: Jasov. Bratislava 1958, 31.

21 Sauberer Hermengyld Mayer klosterbrucki apáthoz, ill. az ottani provizorhoz írott levelei igazolják ezt: Brno, Zemsky Archiv (ZA), Acta Hungarica, Louka. Fond E–56, Leles, kart. 127, 1–40. szám

22 Az alapkötletét dátumáról és a művészekről megemlékezik a főoltár hátoldalán lévő kézzel írott felirat 1878-ból; teljes szövegét közli Garas Klára: Kracker János Lukács. Budapest 1941, 77, majd Güntherová i. m. 31, 55. és Voit 1982, 349. Pilgram neve nem szerepel ebben a felsorolásban és az eddigi szakirodalom csupán a rendi hagyomány és az épület formai elemzése alapján so-

rolta a jászói együttest az építész művei közé. A legújabb levéltári kutatások igazolták ezt az attribúciót, l. alább.

23 (Jaszoviae 8 febr 1746) „...Cum hoc anno piscinas duas, vel tres reparare et noviter exstruere velim...” ZA, E 56, 127, 6a számú levél, 1v.

24 (Jaszoviae 6 Augs 1749) „Siquidam aliqua exolvenda habebam, aedificium cum viginti aliquot murariis utamque succedit. ... Spero hoc anno sub tectae venire.” ZA, E 56, 127, 9. számú levél, 2r–2v.

25 (Jaszoviae 24. Januarii 1750) „Perceptis aureis Domino Pilgram erga recognitionem sive quietantiam deponendam, 216 fl. Rh. vi nostri Contractus disolvere non gravaretur, ...” ZA, E 56, 127, 10. számú levél, 1r–1v.

26 F. Sedlák: K barokovej prestavbe Jasovského kláštora. Vlastivedný Časopis XVI. 1967, 34.: „az várbeli új épületeinek legfelső résziről leesett...” Bratislava, Slovenský národný archív (SNA), fond Premonštráska prepozitúra Jasov (PPJ), fasc. D, nr. 10. A várépület (arx, castrum vagy vár) elnevezés még Zsigmond király idejéből való, amikor a prépostság épülete vízi vár módjára volt megerősítve. Ezt az állapotot őrzi a Güntherová i. m. III. táblán közölt, 1695 körüli rajz és ennek másolata in: Sedlák i. m. 34. (SNA, PPJ, kart. 28. PA–L, sign. 4.), melyet Voit 1982, 318. is reprodukál.

27 „...Kivel mentél hajnalban az új épületből?” Sedlák i. m. 34. (SNA, PPJ, fasc. D, nr. 9.)

28 (Jaszoviae 14 febr 1750) „Quemadmodum non dubito quin Sua Dominatione Eximia notitiam aquireverit circa orbiculos et tabulas pro fenestris Zeletovis aquirendas, ita pariter notitia datur, quali pretio sunt aquisi [...] tabulae, cujus altitudinis et longitudinis esse debeant, D. Pilgram secundum delinationem /: quam meos officialis secum habet / dare mensuram non intermittet.” ZA, E 56, 127, 16. számú levél, 1v–2v.

29 (Jaszoviae 2 Aprilis 1751) „Spero me habiturum honorem Posonii videndi Dominationem Eximiam /: Cum ego Lucam venire, et Ex DD Confratribus inservire nequam (?): / Siquidem propter aedificium, et Magistrum Pilgram in festis Pentecostalibus Domum redire debeam.” ZA, E 56, 127, 14. számú levél, 1v.

30 (Jaszoviae 14 9bris 1751) „Imminente jam novo anno cum computus mercatorum exolvantur, et ego apud meam affinissimam adhuc 200 fl praetendendos habeam, eosque D: Pilgram vi contractus deponire debeam: proinde hanc praenominatam summam insinuatione ipsi praevis facta in defalcationem computus apud se conservare supplico:” ZA, E 56, 127, 13/1. számú levél, 1v–2r.

31 (Jaszoviae 28 7bris 1752) „... Scripsit mihi nuper D: Dominicus Clausner pictor, quod Margareta Kracklerin uxor mei pictoris /: qui de facto ex Suis picturis, praesertim supra gradis in plafon, et in hyemali coenaculo, in quo depicta est Decollatio S. Joannis Baptistae cum tota historia biblica, omnem laudem consecutus est, etiam a Celsissimo Principe et tota sua Aula /: sit ad nostras partes Jaszoviam descensura futuro mense; proinde si indigentiam haberet pecuniae pro via, cum benigne Secundare dignaretur.” ZA, E 56, 127, 18. számú levél, 2r. – A téli refektórium a prelatura déli szárnyának emeletén volt, ezt a helyiséget a népnével ma is „Herodeskának” nevezi.

32 (Jaszoviae 17 xbris 1754) „Sic dignabit tantum 100 fl ab illa desumere et Domino Pilgram Viennam transmettere.” ZA, E 56, 127, 11. számú levél, 2v.

33 (Jaszoviae 20 Julii 1757) „...Theriotropheum, seu Tühergarten noviter erectum deducit, et inclusit, die noctuque custo-

dit, et illis exeam porrigit. illud territorium habens Sylvas Claudiferas, radices, aquam recentem ac copiosam et alia quaeque beneficia quo ad Seminaturas in illo Teriotropheo /: quod se ad 2000 orgearum circa Arcum extendit et ultra prouti nuper hic existendo apud me 8. Julii Dominus Pilgram equitando lustravit /: sunt praeter apreolos, Damiae et lepores inclusi ...” ZA, E 56, 127, 21. számú levél, 1v–2v.

34 (Jaszoviae 24 Julii 1760) „2r D: Kracker hoc anno non erit hic necessarius; atque adeo D: Dominicus non sit de illo sollicitus.” ZA, E 56, 127, 25. számú levél, 2r.

35 (Jaszoviae 24 Martii 1761) „Praeterea instare volui casu quo Dominus Eximius Procurator Doxeni (?) suam Eximiam Dominationem requireret de aliqua pecunia transmet[enda] prouti et D: Pilgram pro aliquibus rebus coemendis, dignabitur eos succollare.” ZA, E 56, 127, 26. számú levél, 1r–1v.

36 Uo. 30. számú levél, 2r–2v. (Jaszoviae 23 May 1761.)

37 (Jaszoviae 4 May 1762) „Quandoquidem etiam hoc mense D:Kracker, prouti mihi scripsit: Pragâ sit Jaszoviam infallibiliter pro inchoanda pictura novae meae eccliae descensus, in casum si assignationis meae factae sufficientibus pecuniis non foret provissus, Sua D: Eximia praefatum D: Kracker /: Cum una R. P. Eustachius probabiliter meis expensis descensuris, et locum R.P Joannis occupaturis in concionando /:.” ZA, E 56, 127, 23. számú levél, 1v–1r.

38 (Jaszoviae 17 Januari 1763) „Cum meus Vitriarius nullam defacto habere experientiam in negotio extradendum vinorum, [...] Raptim ob Adventum hodie Jaszoviam Excells D: Episcopi agriensis Comitiss Esterhasi.”; (Lodenicii, 10a Febr. 763) „Acclusit praeterea altefatus Rmus Dnus Jaszoviensis adjacens Schediasma, cuius fidelem executionem Vitriarius committendam .../ ... obstrictissimus servus Theophilus Edling ...” ZA, E 56, 127, 28. számú levél, 2v., ill. 27., 1r–1v.

39 *Güntherová* i. m. 37; *Kemény L.*: Mű- és művelődéstörténeti adatok Kassa város életéből a rokokó korában. *Archaeológiai Értesítő* XXXVI. 1904, 210.

40 A jászói konvent magánlevéltárában fennmaradt Sauberer prépost 1763. január 10-én kelt inskripció levele, amelyben Cehmayster kőművesmesternek és családjának szabad földet és házat adományozott Jászóváránál (Pisendorf) a jászói kolostor felépítésénél, az alapkölvetéltől kezdve a befejezésig tartó szolgálataért: *Sedlák* i. m. 34, vö. *Voit* 1982, 321.

41 *Garas* i. m. 14.

42 Jászó 1787-es összeírásában (a felosztási akták közt) található az a szöveg, amely megjegyzi, hogy Sauberer prépost idejében a kolostor építése több mint 300 000 aranyba került: *Sedlák* i. m. 34. (SNA, PPJ, fasc. 142, nr. 23., ill. fasc. 95, nr. 1.)

43 *Sedlák* i. m. 35. (SNA, PPJ, fasc. 45, nr. 141. „Introductio domini praelati Andrae Sauberer et canonicorum in neo erectum aedificium conventus”). L. még *Güntherová* i. m. 24.

44 Jászón, a pincék nagytakarítása és javítása során előkerült a kolostor alaprajzi terve, sajnos datálás és szignó nélkül. A rajz, a grafikai stílus és jellegzetes írás alapján biztosan állíthatjuk, hogy Franz Anton Pilgram műve és 1745–48-ból származik. A kolostorépület és a templom is pontosan erre az alaprajzra épült fel, csupán a templom tengelyébe tervezett pompás, ívelt főbejárati kapuépítmény nem valósult meg. Ugyanezt a főkapu-megoldást alkalmazta Pilgram Szentgotthárd, Klosterbruck és Göttweig esetében. Sajnos, a nagyméretű rajz fényképezése eddig még nem volt lehetséges.

45 *Pál Voit*: Unbekannte Entwürfe Franz Anton Pilgrams. *Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte* XXIV. 1971, 126.

46 *Sedlák* i. m. 35.

47 A kolostor könyvtártermében a falképek restaurálása éppen folyamatban van. Az építkezés allegóriáját ábrázoló freskón látható alaprajz és makett minden bizonnyal Pilgram eredeti terveire vezethető vissza.

48 A máramarossszigeti piarista kolostor és templom két másikkal átalakítási tervét közli a Magyar Nemzeti Galéria *Barokk tervek és vázlatok 1650–1750* című katalógusa (Írta *Voit Pál*, szerk. *Buzási Enikő*). Budapest 1980, 134–135. kat. szám. (Budapest, Magyar Országos Levéltár, Kamarai tervek, T 62, nr. 22/1, 2.) A „Joannes Josephus Grosschmidt” jelzésű, ill. a Sebastian Zeller által másolt, 1770 körüli rajzokkal itt nem foglalkozom.

49 Wien, Hofkammerarchiv, Fond Rb, Nr. 92/1, 2, 3, 4, 5, 6 és 100/2. Közlésük átengedéséért köszönetemet fejezem ki Dr. W. G. Rizzinek (Bécs, Budesdenkmalamt).

50 L. H. *Dornik-Eger*: Franz Anton Pilgram, der Baumeister vom Schloß Riegersburg. *Österreichische Zeitschrift für Kunst und Denkmalpflege* XXI. 1967, 141 skk. és W. G. *Rizzi*: Der niederösterreichische Landschaftsbaumeister Franz Anton Pilgram im Dienste der Familie Khevenhüller. In: Hardegg und seine Geschichte. Wien 1976, 102. skk.

51 *Spiesberger* i. m. 67–71. Nem ismervén az itt közölt fontos iratot (l. 17. jegyzet), *Voit* 1982, 235. a pápai kastélyt későbbre datálta.

52 *Voit* 1982, 235.

53 „Reiß Speßen

Von Wien nacher Bappa den 31ten Augs 758

Erstlich von Wien nacher Rab ...

von Rab bis Bappa den Landkutscher zalt ...

den 3ten 7bis:758 in Pappen sind ...96 fl 40 x mir richtig bezalt worden

Ant Pilgram

N:Ö: Landschaft Baumeister”

SNA, fond A1, Panstvo Šintava-Cseklisz, kart. 519, fol. 24.

54 *Voit Pál* szerint Pilgram 1758-ban hagyta el teljesen az építkezést: *Voit* 1982, 236.

55 „Specification von Spesen, was ich Endes gefertigten in dem zwymahligen Reisen nacher Papa gehabt wie folget

Das erste mahl bin ich von Schimeg; nacher Papa auf hohen befehl seiner Excellenz Verstorbenen graffen /:...:/ und von dorthin nacher Hauß und habe in allen, 8 Täg zu gebraucht

...

dattum Pest den 19 Februari 1758

Von herrn Hofrichter auf anschaffung des herrn Prefectus habe ich in Papa 12 f empfangen

Antoni Orsatti

bürg. Stukator

von Pest”

SNA, fond A1, Panstvo Šintava-Cseklisz, kart. 520, fol. 5. Vö. *Aggházy Mária*: A barokk szobrászat Magyarországon. Budapest 1959. I. 251. Az Orsatti név a nagyszombati levéltárban is előfordul a 17. századi kőfaragók és a kőművesek között, l. P. *Fidler*: Barok Slowacki. *Biuletyn historii Sztuki*. XVII. 1980/3–4, 267. – feltehetően ugyanarról az itáliai származású dinasztiáról van szó.

56 Győr a postakocsi átszálló állomása volt, nem feltétlenül munkára érkezett oda a két mester. A sümegi püspöki rezidenciairól l. *Aggházy* i. h., ill. *Voit* 1982, 392.

57 Súpis pamiatok na Slovensku. Bratislava 1969, 3 kötet, 285.

58 *Marcali H.*: Magyarország története III. Károlytól a Bécsi kongresszusig (1711–1815). Budapest 1898; *Rados J.*: Magyar kastélyok. Budapest 1931; *Borovszky S.*: Magyarország vármegyéi és városai. Pozsony vármegye és Pozsony. Budapest 1886; *J. Hofman*: Staré umění na Slovensku. Praha 1930; *Súpis* i. m.; *Š. Pison*: Hradý, zámky a kaštiele na Slovensku. Martin 1937

59 *Spiesberger* i. m. hibásan írta a helységnevet „Gallósch”-ként, l. 15. jegyzet.

60 *Voit* 1982, 271. ezt a fontos munkát csak mint átépített, lehetséges Pilgram-művet említi. W. G. *Rizzi* recenziójában, *Österreichische Zeitschrift für Kunst und Denkmalpflege* XXXVIII. 1984, 99–102. felhívja a figyelmet az 1976-ban már kiadott életrajzra és többek között hangsúlyozza, hogy a tallói kastély Pilgram jellegzetes művei közé tartozik.

61 Jakob Fellner neve 1763-ban tűnik fel a kastéllyal kapcsolatban, amikor Esterházy Miklós (?) az átalakítással bízta meg, együtt a szeredi és a csekliszi kastélyokkal: *Dobrovits D.*: Építkezés a 18. századi Magyarországon (Az uradalmak építészet). Budapest 1983, 78.

62 „...Quod posteaquam Augustissima Imperatrix et Regina Apostolica MARIA THERESIA /:titl:/ ad relevandam Parentibus ac toleranda, agendaque futurae Vitae auxiliis orbatorum pueriorum, Puellarumque infelicem sane ac maxima miseraone dignam Conditionem pro ea, qua erga ejusmodi ad infelicem orbitatis statum, ac Conditionem redactos Orphanos fertur Clementia, ac Materna Pietate, interea etiam donec plura, aplo-

raque in Regno erigi possent. Unum pro centum Orphanis Publicum, ac Regiae Dignitatis Nomine decorarum constituere benigne decevisset Orphanotrophium praehabita matura Animi mei Deliberatione, ad secundandam pientissimam hanc, atque etiam Publico Regni Hungariae perquam usitem Altfararum Suaetii, Intentionem, haereditarium Castellum meum in Tallos, Cottui Posoniensi ingremiatum, ac cum ad nexis Aedificiis, ac horto Culinario, item Domuncula Hortulani in Usus, ac commoda dicti Orphanotrophii Regii ad commodandum, praeterea Decem Mille Florenorum Capitale sponte, libere in perpetuum, ac irrevocabiliter obtulerim. ...

Viennae Die 16a Julii Anno 1763

Franciscus Eszterházy m. p."

SNA, fond A1, Panstvo Šintava-Cseklisz, kart. 26, fol. 5.

63 Vajna K.: Hazai régi büntetések. Budapest 1901, 93.

64 M. Jancušková: Stavebná cinnosť tereziánského obdobia v Bratislave. Szakdolgozat, Brno, Univerzita T. G. Masaryka, Művészettörténeti Tanszék. Kézirat 1968, 17; Kelényi György: Az Építé-

szeti Igazgatóság és a „hivatalos” építészet Magyarországon a XVIII. század végén. In: Zádor A.–Szabolcsi H. szerk.: Művészet és felvilágosodás. Budapest 1978, 123–159, benne Joseph Tallherr munkássága (nem említi Tallóst): 144–157.

65 Vajna i. m. 93–100.

66 SNA, fond A1, Panstvo Šintava-Cseklisz, kart. 26, fol. 40–44.

67 Vajna i. m. 97–98.

68 Ifj. Esterházy Ferenc (1715–1783) pályafutása elején a császári udvar fő istálló mestere volt és ezért is lehetséges, hogy a tallósi kastély lótenyésztésül és a lovak különböző eseményekre való előkészítéséül szolgált. 1741-ben már e minőségben kellett ifj. Esterházy Ferencnek a pozsonyi diétára készülődnie. L. Marcali H.: Mária Terézia. Budapest 1891, 60.

69 Köszönetet mondok Dr. W. G. Rizzinek, hogy felhívta a figyelmemet a prinzenborfi kastélyra és rendelkezésemre bocsátotta az alaprajz xeroxmásolatait. Vö. *Dehio*-Handbuch Niederösterreich. Wien 1973, 263 (mesternév nélkül).

NEUE BEITRÄGE ZUM SCHAFFEN FRANZ ANTON PILGRAMS IN UNGARN

In seiner 1982 erschienenen Monographie faßte Pál Voit die sich auch auf Ungarn und Mähren bzw. Niederösterreich erstreckende Tätigkeit des Baumeisters Franz Anton Pilgram (1699–1761) zusammen. Was das Buch nicht in Betracht zog, war der 1976 erschienene Beitrag von E. Spiesberger mit außergewöhnlich reichem Angabenmaterial, die u.a. mehrere sich auf Ungarn beziehende Quellen und Information enthält. In einem Antrag Pilgrams von 1731 (im Niederösterreichischen Landesarchiv), in dem er sich um den Titel und die Stelle des Landschaftsbaumeisters Niederösterreichs bewirbt, nimmt er bereits auf seine Arbeiten in Tallós (Tallósch, Tomášikovo, heute Slowakei), Pápa, Vác (Waitzen) und Miskolc Bezug. Die neueren Forschungen – hauptsächlich in den Archiven der ehemaligen Tschechoslowakei – präzisieren das bislang Gewußte mittels konkreter Angaben und erweitern das früher bekannte Œuvre Pilgrams in Ungarn durch zwei Bauprojekte.

Den barocken Ausbau der Prämonstratenserpropstei und Kirche von Jászó (Jasov, Joß, heute Slowakei) verband die Fachliteratur seit jeher traditionell mit dem Namen Pilgrams. Lange Zeit war nur der Name des die Ausführung lenkenden Baumeisters, Anton Salzgeber schriftlich dokumentiert (neben dem des Malers Johann Lucas Kracker, des Bildhauers Johann Anton Krauss und des Marmorierers Johann Hennevogel), während durch die 1967 publizierten Forschungen František Sedláks auch der Maurerpolier Sebastian Cehmayster bekannt wurde, den der Propst 1763 für seine Dienste mit einem Haus und einem Stück Land belohnte.

Mit dem Neubau des 1230 gegründeten Klosters und Kapitols des Prämonstratenserordens hatte der aus Znaim gebürtige Propst Andreas Sauberer begonnen, sofort nach seiner Ernennung im Jahre 1745. Die Prälatur und die dem Johannes dem Täufer konsekrierte Kirche wurde 1766 fertig, der ganze, mit einem Konvent (Wohntrakt für die Ordensmitglieder und Novizen) erweiterte Komplex am 19. November 1770 eingeweiht – zu diesem Zeitpunkt bereits als ein vom mährischen Klosterbruck (Louka) abgelöstes, unabhängiges Kloster. In den folgenden Jahren erreichte Sauberer auch, daß man die Propstei in den Rang einer Abtei erhob, und er selbst starb am 30. November 1779 als erster Abt von Jászó.

Der im Landesarchiv Brno (Brünn) verwahrte Prämonstratenserfund mit dem Aktenzeichen „Leles“ beinhaltet eine aus 40 Posten bestehende Reihe von Briefen, bei denen es sich mit wenigen Ausnahmen um Schreiben des Propstes Sauberer an seinen Vorgesetzten, den Provisor der Abtei Bruck, in lateinischer Sprache handelt. In den Berichten, wo meist von Wirtschafts- und Finanzangelegenheiten die Rede ist, taucht endlich, sogar mehrfach, auch der Baumeister Pilgram namentlich

auf, den man bislang nur auf stilkritischem Wege mit dem prächtigen Barockdenkmal verband. Darüber hinaus tragen diese Briefe dazu bei, sich eine Vorstellung vom Gang der Bauarbeiten machen zu können, die mit dem schrittweisen Abriß des alten burgartigen Gebäudekomplexes vom Berg her in Richtung des Dorfes (Jászóvárja, Pisendorf, Jasovské Podzámk) voranschritten.

Im Jahre 1746, die Bautätigkeit ist schon im Gange, geht es am 8. Januar um die Reparatur der Fischteiche; 1749 schreibt Sauberer, „er hoffe, das Ædificium unter Dach zu bringen“. Dies wurde, laut einer gleichfalls von Sedlák publizierten Information über einen tödlichen Unfall, auch realisiert. Am 10. Januar 1750 berichtet Sauberer, er habe an Herrn Pilgram 216 Forint ausbezahlt, und im Februar läßt er aufgrund der Zeichnungen Pilgrams das Glas und Rahmen für die Fenster beschaffen. Am 2. April 1751 schreibt der Propst, daß er im Anschluß an seine Reise nach Pozsony (Preßburg, Bratislava) zu Pfingsten nach Jászó, zu den Bauarbeiten und zum Meister Pilgram zurückkehren soll. Im selben Jahr, am 27. August, ersucht er gemäß Vertrag um Auszahlung weiterer 200 Forint an Pilgram. Die aus dem folgenden Jahr erhalten gebliebene wertvolle Angabe dokumentiert nicht nur die Vollendung des Propsteigebäudes, sondern datiert gleichzeitig auch das von Kracker im Winterrefektorium geschaffene Fresko *Festmahl des Herodes*, das am 28. September, zusammen mit dem – seither spurlos untergegangenen – Deckengemälde im Treppenhaus, bereits fertiggestellt war. Am 17. Dezember 1754 schickt man Pilgram 100 Forint nach Wien. Wie es in einem Brief vom 21. Juli 1757 heißt, besichtigte Herr Pilgram am 8. Juli vom Rücken seines Pferdes den neugeschaffenen Wildpark („Tüher-Garten“) um die Burg. In der Zwischenzeit wird der Bau der Kirche beendet. 1760 ist die Anwesenheit Krackers – der bekanntlich in Prag arbeitete – für die Malerarbeiten noch nicht erforderlich. Baumeister Pilgram selbst wird zum letzten Mal in einem Brief vom 24. März 1761 erwähnt: noch immer schuldet man ihm den Lohn für bestimmte Ausbesserungsarbeiten. Am 4. Mai 1762 bestellt der Propst dann auch Kracker nach Jászó, und 1763 bietet der Loedinger Glaser Theophil Edling seine Dienste an. Den weiteren Gang der Ausbaurbeiten am gesamten Objekt sowie sein Schicksal nach der Auflösung des Ordens 1787 und seiner Wiederherstellung im Jahre 1802 faßt unter Bezugnahme auf sonstige Quellen die bereits erwähnte, ältere Fachliteratur zusammen.

Von 1990 an gelangten die seit den 1950er Jahren als Krankenhaus genutzten Gebäude der Abtei Jászó in den Besitz des Prämonstratenserordens zurück, der ihre Wiederherstellung als Kunstdenkmäler mit erneuter Kraft fortsetzt. In der Abtei ist noch mit der Erschließung bedeutenden Archivmaterials zu rechnen; dar-

unter ein Grundriß des Gebäudekomplexes aus dem 18. Jahrhundert, der – obwohl nicht signiert – von der Hand Franz Anton Pilgrams zeugt.

Mit Hilfe von Herrn W. G. Rizzi gelang es, im Wiener Hofkammerarchiv einen bislang unbekannten, signierten Entwurf Pilgrams aus dem Jahre 1734 zu entdecken, den er für die Ende des 18. Jahrhunderts umgebaute Kirche und das Kloster der Piaristen von Máramarosziget (Sighetul Marmatei, heute Rumänien) anfertigte. Den Verfasser der neben dem Grundriß verwahrten Erweiterungspläne kennen wir nicht, doch die Aufrißzeichnung der Fassade dokumentiert das Bild einer typischen, einturmigen Pilgramschen Kirche (ähnlich der St. Elisabethkirche von Pozsony [Preßburg, Bratislava] oder der Szentgotthárd der Zisterzienserkirche) sowie eines aus einem Trakt bestehenden Ordenshauses.

Seit langem ist bekannt, daß nach Plänen Pilgrams der barocke Ausbau des Schlosses Esterházy in Pápa in Transdanubien vorgenommen wurde, den in dieser Form der königlicher Schatzmeister Ferenc Esterházy an der Stelle des 1752 abgerissenen früheren Burgeschlosses anregte. Seiner bislang außer Acht gelassenen „Curriculum Vitæ“ von 1731 zufolge hatte Pilgram auch an der Umgestaltung des vorherigen Gebäudes schon teilgenommen. Nach dem Tode seines Vaters wurde Graf Károly Eszterházy, späterer Bischof von Vác und dann Eger, der Bauherr. In einem Brief des Jahres 1755 erwähnt „Pilgram“ auch namentlich, und in einem anderen von 1759 berichtet er, daß Pilgram im vorangehenden Jahr Pápa endgültig verlassen habe. Eine

jetzt zum Vorschein gelangte Reisekostenabrechnung („Reiß Speßen von Wien nacher Bappa“) über die – vielleicht letzte? – Reise des Architekten am 31. August 1758 nach Pápa in Höhe von 96 Forint und 40 Kreuzer, deren Begleichung Pilgram eigenhändig bestätigt, ergänzt die obige Angabe. (Zusammen mit ihr blieb auch eine Reisekostenabrechnung des Pester Stukkateurs italienischen Stammes, Antonio Orsatti vom 19. Februar 1758, im Slowakischen Statsarchiv zu Bratislava, erhalten.)

In der Pilgram-Monographie fand sich nur ein Hinweis darauf, daß es sich bei dem ursprünglichen Gebäude des von Graf Ferenc Esterházy II. 1763 als adliges Waisenhaus angebotenen Schloß von Tallós (Tallósch, Tomášikovo, Slowakei) ebenfalls um ein Werk Pilgrams handeln dürfte, das in der Akte des Jahres 1731 auch als seine Arbeit benannt wird. Auf der in Pápa aufbewahrten Ansichtsgemälde von Tallós (aus den 1750er Jahren) sieht man das Schloß in seiner ursprünglichen Form – die von der heutigen nicht wesentlich abweicht. Das Gebäude wurde 1780 zum „Zucht und Arbaiths Hauß“ umgestaltet; mit dieser Funktionsänderung hängen die – endlich wegen Geldmangel nicht durchgeführten – Erweiterungspläne vom Kammerarchitekten Josef Talherr aus 1783, und die Entwürfe für die Einrichtung einer Gefängniskapelle von Martin Machenhommer aus 1780 (Staatsarchiv, Bratislava) zusammen. Die Grundrisse, sowie der heutige Zustand sind mit dem Prinzenborf Schloß in Niederösterreich aus dem Jahre 1751 so eng verwandt, daß beide mit Sicherheit in Pilgrams Œuvre eingereiht werden können.

DORFFMAISTER ZALÁBAN

A magyarországi késő barokk festészet ismert mestere, Dorffmaister István (Stephan Dorffmaister) alkotásokban rendkívül gazdag hagyatékának jelentős részét és számos vonatkozását vizsgálta már a szakirodalom. Ennek során a mai Zala megye több fontos emléke is tárgyalásra került,[1] a vonatkozó publikációk azonban mára jelentős részben elavultak, kiegészítésre szorulnak. Bár az életmű monografikus feldolgozása még várat magára, egy újabb topografikus egység kiszínezése [Sopron,[2] a szombathelyi egyházmegye,[3] Somogy[4] és Baranya[5] megyék után] fontos előrelépés lehet ennek előkészítésében. A festő több mint három évtizedet felölélő zalai tevékenysége alkalmas arra, hogy művészi fejlődésének jelentős állomásait – korszakait – dokumentálja.

A 18. század második felének a művészeti életben végbemenő változásait és Dorffmaisternek az ezek során betöltött szerepét elég jól ismerjük ahhoz, hogy e helyen külön ne térjünk ki rájuk. A művész életrajzát viszont – a vitatott pontok kiemelésével – érdemes vázlatosan áttekinteni.

Születési éve mindmáig nem állapítható meg egyértelműen. A szakirodalom általában 1729-re teszi, miután 1797-ben, elhunytakor a soproni anyakönyv bejegyzése szerint 68 esztendő volt.[6] Ugyanakkor Csatkai Endre felhívta a figyelmet a művész egy feszületes képének (ma a Magyar Nemzeti Galériában, ltssz. 1060) ennek ellentmondó szignatúrájára („Morientem Jesum pinxi Stephan Dorffmaister Ao. 1785. aetat. mea 44 Anor”) is, melynek értelmében a művész 1741-ben született volna. Galavics Géza az általánosabban elfogadott 1729-cel szemben ezt a dátumot tartja autentikusnak.[7] Ezáltal kérdéses, hogy hazánkba érkezések már túllépte-e harmincadik életévét, vagy pedig még a huszadikát sem töltötte be. A két, említett, mértékadónak tekinthető forrás tehát e tekintetben konfrontál egymással. Amennyiben az 1741-es születési dátumot fogadjuk el, akkor meglepően korán nyert felvételt az akadémiára[8]. Különösen elgondolkodtató azonban Wanda Aschenbrenner Troger-monográfiájának egy jegyzete, amelyben felsorolja a mester fontosabb tanítványait,[9] összesen tizenhetet. Még 1729-cel jelölt születési évével is a legfiatalabb közülük Stephan Dorfmeister.[10] A szerző által növekvő sorrendbe állított születési dátumok csak évfolyamonként, többnyire egy-két évvel növekednek, és tizenhárom esztendő hiátus sehol sem szerepel bennük. Az 1729-es utolsó (Dorffmaisteré) éppen odaillik a sor végére. Harmadjára az is felvetődik, hogy ha feltétlenül választanunk kell, melyik tekinthető megbízhatóbb forrásnak: egy halotti anyakönyv hivatalos, bár szintén szájhagyományon alapuló bejegyzése, vagy egy festmény mindig kissé önkényes szignatúrája, akkor inkább az előbbi mellett voksolunk.[11] Így az 1729-es születési dátumot tekintjük valószínűbbnek. A két évszám egyenlőre *terminus ante*, illetve *post quem non*-ként értékelhető.

Dorffmaister születési helyének általában Bécsset említik, bár erről az egyetlen igazán megbízható forrás – amely egyben az évszám kérdését is eldöntené –, az anyakönyvi bejegyzés még nem áll rendelkezésünkre.[12] Apját műöntőnek mondják,[13] őt magát pedig Johann Georg Dorfmeister, a neves szobrász fivérének. Ezeknek az adatoknak a bizonytalanságára Garas Klára hívta fel a figyelmet,[14] Georg apja ugyanis – saját önéletrása szerint – aranyhímző volt,[15] és a szobrász családtagjai közt sohasem említi festő öccsét. A vonatkozó szakirodalom szerint első hiteles adat művésziünkről 1751. október 13., amikor beiratkozik a bécsi Képzőművészeti Akadémiára,[16] ahol 1755-ig festészeti tanulmányokat végez Caspar Franz Sambach és Paul Troger irányítása alatt. A bécsi Akadémia levéltárában fellelhető névjegyzékek egymással csak annyiban egyeznek, hogy a festő október 13-án iratkozott be, de felvételi éveként először 1751, a másolati kötetben 1755 szerepel. Apját mindkét alkalommal hímzőnek (!) írják, lakhelye pedig a (bécsi) Spittelberg, a Goldene Sonne nevű ház. Ugyane források szerint Johann Georg Dorfmeister – aki 1736-ban született – már 1750-től, tizennégy éves korától akadémiai hallgató. Őt cipész fiának írják be, aki szintén a Spittelbergen, a Grüner Adler-házban lakik. A szobrász és a festő, bár minden bizonnyal egy család tagjai, de valószínűleg nem voltak édes-testvérek.[17] Stephan Dorffmaister („István”) egyébként akadémiai végzettségére a későbbiekben rendkívül büszke, szignójában számos helyen hangsúlyozza is (az „akademischer Maler” ugyanis nem volt feltétlenül rendes tagja az akadémiának, a jelző utalhat a tanultságára is).

1760 körül a csornai premontrei prépostságban dolgozik,[18] de ebben az évben már feltűnik Türrén is, ahol újabb szerződést kötött Schräbl Tádé csornai és türrői préposttal a templom szentélyének (?) kifestésére.[19] Az 1755 és 1760 közötti időszakról életrajzában nincsenek ismereteink. Garas Klára „konkrét adatokat” említ, melyek szerint 1760 körül a morvaországi Kremsierben (Kroměříž) dolgozott, talán együtt Maulbertschsel,[20] miközben az általa hivatkozott forrás, Andreas Schweigel brünni kézírata hradischi (Hradisko u Olomouce) munkáiról is megemlékezik[21].

Életútjának további állomásai viszonylag jól követhetők. Magyarországon Sopronban telepedett le, 1764-ben találkozunk először a nevével a város Szent Mihályról elnevezett plébániájának anyakönyvében. Itt lakott egészen 1797. május 29-én bekövetkezett haláláig. Ennek ellenére a város polgári lajstromai nem tartalmazták a nevét (mint ahogyan az ugyancsak jónévű festő Schallerét sem), így nem számított soproni polgárnak. Miután nem volt a városi céh tagja, nem volt szüksége a kellemetlen kötelezettségekkel (heti fegyvergyakorlat, pénzszolgáltatás) is járó polgárjogra.[22] Kétszer házasodott, kilenc gyermeke volt.[23] 1762. május elsején feleségével, Francz An-



1. Mária oktatása. Tüske, az egykori premontrei templom Szent Anna-kápolnájának főoltárfreskója, 1761

nával együtt két ezüst szívet ajánlott fel a tüskei Mária-kegyszobornak.[24] Bohém életet élhetett, amit egyrészt a nevét többszörösen tartalmazó soproni kihágási naplók bizonyítanak, másrészt pedig végrendelete, melyben – bár óriási életművet tudhatott maga mögött – feleségére és gyermekeire alig hagyott valamit.

Művészi pályafutásának színterei Garas Klára alapvető művének köszönhetően viszonylag jól dokumentáltak.[25] Az általa összeállított impozáns lista az elmúlt közel negyven esztendőben további alkotásokkal egészült ki. Sajnos – bár szükségszerűen – nem tartalmazhatta Dorffmaister különböző múzeumokba került valamennyi vázlatát és képét. Ez továbbra is a művészettörténeti kutatás feladatai közé tartozik.

Dorffmaister zalai munkássága

Zala megyei munkáival Dorffmaister pályájának nagy része szerencsésen jellemezhető, csupán az 1764–1776 közötti tizenkét év esik ki. A tüskei freskókon és oltárképen megfigyelhető a festésmódjában még heves, Troger és Maulbertsch stílusa által erősen motivált, rajzban olykor bizonytalan festő lehiggadása, kifinomulttá, ugyanakkor sokszor felszínessé, majd késői munkáin megfáradttá válása. Bár festészete kora vezető mestereinek színvonala és jelentősége mögé szorul, sajátos szerepének kialakulásában éppen ez volt az egyik legfontosabb tényező. Zalai művei közül nem szerepel Garasnál a söjtöri és a túske-szentpéteri oltárkép.

Tüske

Szent Anna kápolna: Mária oktatása (oltárfreskó); a megdicsőült Máriának (?) zenélő angyalok, a négy egyház- atya medalionban (az oldalfalon); a trónoló Atyaisten a négy evangelistával, valamint a Hit, a Remény, a Szeretet jelképes figuráival körülvéve (a boltozaton). Jelezve két helyen: „S. Dorffmaister pinxit 1761” (az oltár bal oldala fölött, a párkány tetején) és „S. Dorffmeister [sic!] pinxit” (ugyancsak a párkányon, a kegyszobor fölött).

1761

Templom: Mária eljegyzése, Mária születése (a szentély oldalfalainak lunettáiban), további lemeszelt képek (a szentély az oldalfalainak alsó részén), a trónoló Atyaisten a keresztet vivő angyalokkal, Jézus bemutatása a templomban, Vizitáció, angyalok, Mária bemutatása a templomban (szentély, a keresztboltozati mezőkön); lemeszelt képek, valószínűleg álarchitektúrával (elsősorban a hajó északi és nyugati falán). Jelezve: „Steph. Dorffmaister pinxit Ao 1763” (a hajóban jobboldalt, az oszloptalapzat alján)

1762–1763

Rendház: a hollóktól táplált Illés próféta a pusztában és Jézus a samáriai asszonnyal (a várnagyi terem mennye-



2. Angyali üdvözlés. Tüske, az egykori premontrei templom főoltárképe, 1764



3. Vízitáció; Mária bemutatása a templomban. Türrje, boltozatfreskók a szentélyben, 1762–63

zetén); Paduai Szent Antal (lépcsőház), további lemeszelt képek

1762–1763

Oltárképek: Angyali üdvözet (főoltárkép), Szent Norbert és Szent Ágoston (a mellékoltárokról 1900-ban a premontriek szombathelyi rendházába kerültek, ahonnan azóta elvesztek).[26]

1764

Restaurálás: Kunz Adolf és Krausz Gyula, 1900 (utóbbi szignója a Szent Antal kápolnában); különösen az oldalfalak képei rossz állapotúak.

Türrjén a még a tatárjárás előtt épült, háromhajós nemzetségi templomot és a hozzá csatlakozó rendházat a 16–17. században végvárként használták, aminek során erősen megrongálódott. Utóbbi a 18. században teljesen újjáépítették. A templom szerencsére kisebb károkat szenvedett, s csak a sokszögű szentélyzáródást kellett elbontani, amit egyenes zárófallal pótoltak. Az északi falhoz – azt áttörve – Szent Anna tiszteletére kápolnát emeltek. E munkálatok tették szükségessé az egységesítő barokk dekoráció elkészíttetését. Dorffmaister egyik legkorábbi freskóegyüttesét készítette el a premontriek türrjei templomában és rendházában.[27]

1760-ban már dolgozott a rendnek Csornán (ez első, azóta sajnos elpusztult magyarországi munkája). Ebben



4. Jézus bemutatása a templomban. Türrje, boltozatfreskó a szentélyben, 1762–63

az időben, Schrábl Tádé haláláig a két rendház élén közös prépost állott,[28] így ő adta a csornai megbízást is, melynek sikeres teljesítése lehetett a legjobb ajánlólevél Türrjére. Feltehetően éppen ő volt az, aki a fiatal, Magyarországon még ismeretlen Dorffmaistert hazánkba hívta. Schrábl korábban a hradischi káptalanhoz tartozó strahovi konvent perjele volt, s 1757-ben választották csornai

és türjei préposttá. Dorffmaistert minden bizonnyal még morva földön ismerte meg, ottani munkái nyomán hívta frissen megszerzett prépostságainak dekorálására. Az 1760. évi szerződés-kötést követően 1761-ben festette ki a művész az ősi románkori templomhoz északi oldalról csatlakozó barokk Szent Anna-kápolnát, 1762–63-ban készítette el a templomszentély, valamint a rendház freskóit, 1764-ben pedig a templom három oltárképét. Ennyit tudunk meg legalábbis a vonatkozó irodalomból. Az utóbbi években azonban a templomhajók belső festése egyre erősebben pergett, és alatta középkori festésnyomok tűntek fel. Az épület 1991-es külső műemléki helyreállítása-kor e felső réteget néhány helyen eltávolították. A déli templomfalón ekkor került elő a Szent László-legenda képciklusa, valószínűleg a 14. századból. Ennek a falnak a nyugati homlokzathoz csatlakozó végénél, valamint az északi falon az alighanem 1900-ban felvitt felső réteg alól a szondázáskor barokk figurarészletek is előbukkantak, az északi oldalon ráadásul középkori festés fölött. Miután a templomban más barokk festésről nincs forrásunk,[29] ez arra utalhat, hogy Dorffmaister több falképet készített a szentély mellett a templomhajókban is. Ezek napvilágra hozatala az épület belső műemléki kutatásának és helyreállításának függvénye, ami ezek szerint mind a középkor, mind a barokk kutatóinak szerezhethet még meglepetéseket.

A Szent Anna-kápolna oltárfreskója Mária oktatását jeleníti meg. Az anyja előtt, vele szemben álló kis Mária éppen lapoz könyvében, míg Anna a baloldalt barokkos oltármenzát idéző asztalra támasztott törvénytábla első parancsolatát mutat. A jobb szélén ülő őszszakállú Szent Joachim kezét áldó mozdulattal családja felé emeli. Bal oldalt felül megnyílik az ég, és az isteni áldás sugara árad a puttóktól és angyaltól kísért jelenetre. Az oltár festett architektúrájának csavart oszlopai előtt Szent Simon és Tádé apostolok állnak. Az oltárkép mind beállítását, mind rajzbéli gyengeségeit tekintve a pályakezdő művész hiányosságait tükrözi. A figurák, de különösen Mária nyúlánk alakja egyértelműen a negyvenes évek trogeri festészetének közvetlen hatását mutatja.

A kápolna bejárata fölött, a déli falon a Mennyeország Királynőjének (?) zenélő angyalok rossz megtartású képe látható. Jobbra egy ülő angyal lantot penget, balra a levegőben táncoló, harsonát fújó puttók kavarognak, míg az apokaliptikus vízió fehér ruhás, sugárzó asszonya a háttérben áll, felette a Szentháromságot szimbolizáló háromszöggel. A kápolna falát emellett a négy egyházatya medallionba foglalt mellképe díszíti. Az alacsony csehboltozat közepén az ősz Atyaisten glóbuszt átölelő alakja látható áldásra emelt kézzel, a festett álkupola párkányán az evangélisták szimbólumuktól kísért figurája ül, míg az oltárkép felett a Hit, a Remény és a Szeretet allegóriája kapott helyet. Ez utóbbihoz alighanem Maulbertschnek a sümegi templom főoltára feletti, hasonló témájú képe szolgáltatott mintát: a keresztet átkaroló, bal kezében kelyhet tartó nőalak testtartása, beállítása azonos. E Türjén kialakított (átvett?) sémájához nyúl majd vissza Dorffmaister a soproni Szentlélek-templom mennyezetképén is jó húsz évvel később (1782), de ott a nőalakot már más felfogásban, érettebbnek, idősebbnek festi meg. A kápolnában egyébként két helyen is olvasható Dorffmaister (egyiken „Dorffmeister”) szignója.

A templom főoltárképén az *Angyali üdvözlés* jelenetével találkozhatunk. Az egyértelműen Troger-metszet[30] alapján készült, de Daniel Gran breitenfurthi oltárának[31] reminiscenciáit is magán hordozó kompozíció sodró len-

dületével, a két szereplő átszellemült mozdulataival és arckifejezésével, az alakok nyúlánkságával egy remény-teli fiatal művész minden mesterségbeli erőnyét felcsilantják. Az arcok éles árnyékolása alighanem maulbertsch-i hatás. Ezen a képen Dorffmaister még nem a későbbi évek irányvonalát, hanem a frissen magába szívott és saját fiatalos intenciójával is átítatott trogeri útmutatásokat követi, és ez akkor látszik majd a legszembetűnőbben, amikor közel húsz év múlva (1781) megismétli a kompozíciót Kiskomáromban. A lendület, a pátosz, a feszültség az, ami elvész az ábrázolásból ez alatt az idő alatt, és ezt nem pótolhatja a manír. Itt még szinte vibrál a levegő, ahogyan a sötét szobabelsőből előbukkan, leereszkedő felhőről a jobboldalt áhítatos imába mélyedő Mária felé lép az angyal, és a fohászkodó Szűz felsőtestét szinte meghosszabbító kinyújtott kezében a tisztaság lilomát hozza. Kiskomáromban már csak közvetlenül a két alakra koncentrál a művész (a két kép összehasonlításáról majd ott szólnunk részletesebben).

A szentélyben ma a kétoldali lunettákban, a főoltárkép felett és a keresztboltozat szeleteiben láthatók falképek, melyek témáit fentebb ismertettük. A két oldalsó fal freskói jelenleg lefestettek, ezekből a hiányok alatt egy-egy figura (pl. Szent László) ismerhető csak fel. A két lunettakép mostani állapotában erősen elpiszkolódott, értékelésük így alig lehetséges. A Mária születése-kép a gyermek mosdatását ábrázolja. Anna jobbra, kissé hátrébb fekszik a szülőágyon, míg középen néhány asszony egy nagy tál körül a megmosdatott újszülöttet csavarja kendőbe. A jelenet antikizáló épületbelsőben játszódik. A másik képen a főpap előtt térdre ereszkedő Mária és József egymás ujjára húzza a gyűrűt. Baloldalt két tanú áll, a főpap mellett és Mária mögött talán Szent Anna, hátrébb két hatalmas oszlop lábazata látszik, jobboldalt elől egy kutya jön lefelé a lépcsőn.

Igen érdekes és ma már nehezen megmagyarázható, hogy a főoltár feletti mennyezetkép – akárcsak a Szent Anna-kápolna boltozati freskója – nem a Szentháromságot, hanem a trónoló Atyaistent állítja elénk. A liturgia középpontjában mindenkor és hangsúlyosan az egy Istenen belül három személy áll, az ő megjelenítésük a barokk ábrázolások iratlan szabálya. Az őszszakállúnak és kopasznak ábrázolt Atya glóbuszt átölelő, kezében jogart tartó, másikat áldásra emelő alakja a kor kedvelt topozsa, de általában nem önmagában, hanem a feltámadott Fiú és a Szentlélek galambjának társaságában. Dorffmaister ugyanebben a beállításban ismétli majd meg az ormándlaki Szentháromság-ábrázoláson is, sőt, még a földgömböt alulról támasztó angyal figurája is megegyezik a két képen. Csak éppen, míg Ormándlakon magabiztosan birkózott már meg az illuzionisztikus festésmód kíváncsiságával, Türjén pont e téren ütköznek ki leginkább hiányosságai. Az itteni kép bal oldalán angyalok emelik magasba a megváltást hozó keresztet, középen a sugárzó gömb (?) a Fiú (az oltáriszentség) szimbolikus jelenlétere utal. Az ikonográfiai típusnak a szokásostól való eltérése az oltárképpel való gondolatbeli kapcsolat lehet a magyarázat (a földre szálló angyal az Atya követe a názáreti Szűzhöz).

A boltmezők freskói közül a *Jézus bemutatása a templomban* kapta – a bordás boltozat szerkezetéből adódóan – a legnagyobb helyet. A közkedvelt témát a művész később Nován megismételte (1781). A türjei kép – a novaival összehasonlítva ez különösen szembetűnő – zsúfolt, zavaros, hibás perspektívájú. A főpap, mögötte a tisztét is jelző törvénytáblával,[32] a karjaiban tartja a

ruhátlan kicsiny Jézust, Mária előttük térdel az elrajzoltan ívelő lépcső tetején, körülöttük még többen tolonganak. A szabad égre megnyíló háttér ellene mond az ábrázolás címében is kijelölt, hagyományos templomi helyszínnek (Nován nagy kupola alatt játszódik a jelenet). A szereplők csoportja levegőtlen, mozdulataik többnyire suták. A szabálytalan formájú boltszelet persze alaposan megnehezítette a festő dolgát, az ábrázolás gyengéi azonban inkább a gyakorlatlanság számlájára írhatók. Ugyanúgy, mint a keresztboltozat mezőin egymással szemben elhelyezkedő Mária bemutatásának, illetve a Vízitáció megjelenítésén. Utóbbit szintén több variációban (Kenyeri [attribuálása bizonytalan] 1779, Toponár 1781, Szarvaskend 1793, Sopron, magántulajdon [évszám nélkül] stb.) ismerjük a művésztől, a legkorábbi, türjei alapsémáját alighanem Rottmayr oltárképe (Maria Brühl bei Laufen, 1712)[33] nyomán alakította ki. A türjeihez egyértelműen a harminc évvel később festett toponári mennyezetfreskója[34] áll a legközelebb, melyen már levetkőzte korai gyengéit. Ezen nemcsak a figurák arányai torzulnak, de a sugárkioszorús Mária kéztartása és ruhájának redőzése is teljesen természetellenes. Az íves nyílású, imitált épület Toponáron konkrét formát ölt, sarokkváderekkel és háromszögletű ablakszemöldökökkel. Itt sokkal barokkosabb az ábrázolás, részben a több részletnek, részben pedig a fent kavargó puttóknak köszönhetően; a két főszereplő beállítása, mozdulata azonban csaknem megegyezik. Türjén már a viszonylag kevés hely miatt is minimalisra redukálta a festő a motívumkincset, az egyetlen elbeszélő részlet a képen József szamarának a feje (jobb oldalt alul). A helyes térhatás megoldásához azonban még nem volt elég a festő felkészültsége (hibáját majd Toponáron javítja ki). Kiütözik ez a Mária bemutatása-képen is, amelynek további gyengéjeként róható fel a jelenet környezetének felemás jelzése. A törvénytáblák előtt álló, a (könyvként és nem tekercsként megjelenített) tórába mélyedő két főpap, előttük a kis Máriával egy konzolon áll, Erzsébet és Zakariás alakja viszont mintha a levegőben térdelne. A háttérben a hatalmas oszloplábazat ugyan utal a szakrális térre, de ebbe igencsak szervesen illeszkednek a szereplők. Dorffmaisternek legkönnyebb dolga a negyedik boltmezőn volt, ahová lebegő, adoráló angyalokat festett, s e feladatát a többihez képest jól is oldotta meg.

A rendház freskói ma döntő többségükben lemeszelve várják sorsuk jobbra fordulását. Mindössze a lépcsőházban látható Páduai Szent Antal ábrázolása, továbbá a várnagyi terem (a rendház refektórium) mennyezetén egy kettős jelenet: a hosszanti, kettős pajzs alakú képmező egyik oldalán *A hollóktól táplált Illés próféta a pusztában*, a másikon pedig *Jézus és a samáriai asszony a kútnál*. Egyik az evés, másik az ivás bibliai szimbóluma. Az Illésnek kenyeret hozó holló utalhat Jézusnak az ég madarairól szóló példabeszédére is (Mt 6:26–27), melyben a testi táplálék másodlagos fontosságáról szól a lelkiel szemben, míg a samáriai asszonnyal folytatott párbeszédében a kút vizével szemben az élő víz nála található forrását helyezte előtérbe (Jn 4:13–14).

Az utóbbi ábrázolásán ismét szembetűnő a figurák, elsősorban Jézus alakjának karcsúsága, megnyúlt nyaka. A másik, jól megfigyelhető jellemzője Dorffmaister ekkori festészetének ezúttal is a környezet mindössze utalásszerű jelzése. Mindkettő olyan vonás, amely ha nem is válik jellemzővé, de művészetében később is gyakran előfordul. Tarthatjuk ezeket az ekkor még csak hat-hét éve elhagyott bécsi akadémia, ill. Paul Troger befolyásának,

de legalább ugyanilyen fontos szerepet kell tulajdonítanunk a trogeri útmutatásokat rendkívüli alkotóerővel és kisugárzással továbbfejlesztő Franz Anton Maulbertschnek, akár – Garas Klára nyomán – még Morvaországból, majd frissen elkészített (1757–58) sümegi freskóinak. Az ő hatását már említettük a türjei főoltárkép angyalfigurája arcának éles árnyalása, valamint a Szent Anna-kápolna kardinális erényeket szimbolizáló falképe kapcsán is. Maulbertsch Sümegen már érett festőként jelenik meg, szemben Dorffmaister türjei bizonytalanságaival, s mélységeit, kvalitását tekintve a későbbiekben is felülmúlja őt. Kettőjük művészetének viszonyát és a szellemi donáció irányultságát párhuzamos pályájuk során mindvégig ez határozza meg.

Tüskeszentpéter

Oltárkép: Szent Péter és Szent Pál búcsúja; olaj, vászon, jó állapotban; átfestéséről nem tudunk; jelzés nélkül

1776 körül

A tüskeszentpéteri templom oltárképe jelzetlen, és a Veszprémi Egyházmegye sematizmusát[35] kivéve sehol nem szerepel Dorffmaister művei között, noha szerzősége nehezen vonható kétségbe. A Szent Péter és Szent Pál búcsúját ábrázoló kép a császári templom jól attribuálható és datálható (szignált), hasonló témájú főoltárképének (1775–76)[36] utánérzése, amelyet azonban a festő 1793-ban, némileg módosítva a kiskomáromi templom mennyezetfreskóján is megismételt.

A tüskeszentpéteri templomot 1776-ban emelték, oltárképe sem lehet sokkal későbbi így a császárinál. A két, egymást átölelve búcsúzó apostolfejedelem kéztartása némiképp eltér a két képen, akárcsak a nekik mennyei páлмаágat hozó angyal figurája (ez Tüskeszentpéteren sokkal kiérleltebb, jobban kitölti a képtér felső részét), a baloldalt álló páncélos katona alakja azonban pontos citátum. Jobboldalt a keresztet tartó pribék is más: Császáron még páncélt visel, Tüskeszentpéteren ruhátlan felsőtestű. Maga a kereszt is különbözőképpen dől: szára Tüskeszentpéteren fontos kompozíciós segédvonalat képez (a képzeletbeli piramidális alapséma csúsa felé mutat), míg Császáron egyszerűen kilóg a képből. A nagyobb méretű császári festmény tehát *terminus ante quem non*-ként bizonyos mértékig meghatározza a kiérleltebb tüskeszentpéteri keletkezési idejét is. A jó másfél évtizeddel későbbi kiskomáromi változat is ez utóbbit követi, eltérései elsősorban a formátum különbözőségének köszönhetőek (összehasonlításukra még visszatérünk).

Nova

Oltárképek: Mária mennybevetele (főoltár, olaj, vászon), körülötte falra festett oltárarchitektúra Szent István és Szent László szobrával, Szent Péter és Szent Pál búcsúja (olaj, vászon), Jézus megkeresztelése (freskó); a Szent Kereszt-oltárkép megsemmisült, a mai későbbi

Mennyezetképek: A Szentháromság (a csegelyekben a négy sarkalatos erény figuráival), Jézus bemutatása a templomban (a négy egyházatyával), Angyali üdvözlés (a négy evangélistával), zenélő angyalok (az orgonakórus fölött); festett architektúra (az oldalfalakon és a mennyezetén)



5. Szent Péter és Szent Pál búcsúja. Tüskeszentpéter, a r. k. plébániatemplom mellékoltárképe, 1776

Valamennyi jelzés nélkül; 1779

Restaurálás: az 1900-as évek elején,[37] 1936 körül (Királyfalvi Kraft), és 1969-ben (Przudzik József, OMF), a Péter–Pál-oltárképe 1993-ban (Marosfalvi Antal, Szombathelyi Képtár); a falképek igen rossz állapotban vannak, a vakolat pereg (újabb restaurálás előtt)

A novai plébániatemplom Dorffmaister-freskói Szmrecsányi Mariann alapvető tanulmányának megjelenése (1935) óta jól ismertek.[38] A szerző közli a megrendelő Szily János szombathelyi püspöknek[39] a művésszel 1779-ben a templom kifestésére kötött szerződését (püspöki levéltár). Ebből tudjuk, hogy Szily adta a pontos – megvalósult – ikonográfiai programot, s a munka elvégzéséért 1200 arany forintot ígért.[40] A szerződés jelentőségét növeli, hogy Dorffmaisterre vonatkozólag ez az egyetlen ilyen jellegű forrás. Az elkészült együttes mindenképpen a festő főművei közé tartozik. Szmrecsányi hat évtizeddel ez előtti értékelése, az előzmények és a Dorffmaister-œuvre-beli párhuzamok meghatározása nagy vonalakban ma is helytálló, néhány vonatkozásban azonban kiegészítésre szorul.

Az Assunta-főoltárkép kapcsán Szmrecsányi Annibale Caraccit említi e típus megteremtőjének, s utal az olasz hatás alatt készült délnémet barokk festészet hatására is.[41] Nem konkretizálja azonban a legfontosabb előké-

peket. Úgy tűnik, ezúttal is a mester, Paul Troger az egyik fő inspirátor, akinek obernzelli (Tirol) oltárképe (1744–46) a róla készült metszet által szélesebb körben ismert volt.[42] A 18. században rendkívül gyakori téma akár a bécsi akadémiai stúdiumoknak is tárgya lehetett már. Troger említett képe mindenesetre közeli rokonságot mutat Sebastiano Ricci *Assuntájával* a bécsi Karlskirchében (1734), amely akár előképeként is felfogható. Viszont talán Martino Altomonte az, aki először használta a kompozíció sodró diagonalitásának hangsúlyozására a halotti lepedőnek a ravatal (kőszarkofág) bal oldalán lecsüngő, jobb oldalt a meglepett apostolok által felemelt csücskével kialakított, megtört harántirányú segédvonalát (Wilhering, 1738).[43] amit azután Troger is átvett. Azért is fontos elemnek kell ezt tekintenünk a képen, mert az ikonográfiai séma számos ábrázolásának csak töredékén szerepel, kirajzolva ezáltal a fejlődés valószínű irányát. Ennek fontos állomása még Maulbertsch főoltárképe a győri székesegyházban (1772–74).[44] Időben csak öt-hét év választja el a novai képtől, s megoldását tekintve – expresszívebb kivitele ellenére – eléggé közel áll hozzá (hatása annál is inkább valószínű, mert – mint látni fogjuk – nem ez lenne Nován az egyetlen, Győrből érkező Maulbertsch-inspiráció). A két kép között egy jelentős szerkezetbeli különbség mégis felfedezhető. Míg Győrből a baloldalt álló apostol az angyalok által felemelt Szűzanya felé, középre nyújtja karját, a jobb oldali mozdulata az övével párhuzamos, és ezáltal a lepel már említett elrendezésével megerősítve nem csak a kompozíció diagonalitását, hanem Mária (vonalában ehhez csatlakozóan) kitárt karjaival spirálisát is hangsúlyozza. Nován ezzel szemben a két szélső alak karmozdulata szimmetrikus. A két, Mária felé irányuló heves mozdulat is erőteljesebb statikát, ezáltal hagyományos jelleget, másrészt hangsúlyosabb piramidális felépítést kölcsönöz a kompozíciónak. Ez utóbbinak nem mond ellent, inkább reflektál rá a lepel haránt irányú segédvonala.

Még egy rövid összevetésben sem hallgatható el a nagy kortárs képeknek élénkebb színvilága és alakjainak létezőszerűbb volta. A mozgás itt többirányú, lendületesebb, s ezáltal izgalmasabb is. Dorffmaister szorosabban ragaszkodik a konvenciókhoz, ami Nován el is fogadható, de egyben magyarázza is azt, hogy Szily miért részesíti majd vele szemben Maulbertschet előnyben a szombathelyi székesegyház kifestésénél. Nován kívül egyébként több mint tízszer próbálkozott e témával, így a soproni ferences templomban (1780), Toponáron (1781), Vajszlón (1787), Felcsúton (1792) a szintén zalai Ormándlakon stb. Utóbbi az egymáshoz igen szorosan kapcsolódó vajszlói és felcsúti változathoz áll közelebb, habár a Szűzanyát jobbról emelő angyal novai figurája Ormándlakon ismétlődik. A novai oltárkép talán az egy évvel későbbi sopronihoz szolgált előtanulmányul. Ez kétségtávan mozgalmasságra, expresszívabbra sikerült, a szereplők mozdulata lendületesebb, kifejezőbb. A lepel Martino Altomonte által kompozíciós elemmé emelt motívuma azonban egyedül Nován játszik hangsúlyos szerepet.

A két oltárkép közül Szmrecsányi csak röviden említi az apostolfejedelmek búcsúját ábrázolót, elsősorban annak erősen rongálódott állapota miatt.[45] Az azután alighanem megtisztított kép az utóbbi években ismét súlyos károkat szenvedett, alsó részéből egy beázásnak köszönhetően egy sáv el is pusztult. Restaurálására és rekonstrukciójára 1993-ban került sor. E munkáknak már az elején beigazolódott, hogy a kép felső részén a szemmel láthatólag nem odaillő két puttó utólagos, alighanem az



6. Mária mennybevétele. Nova, a r. k. plébániatemplom főoltárképe a szentély és a mellékoltár freskóival, 1779



7. Jézus megkeresztelése. Nova, a r. k. plébániatemplom mellékoltárképe, 1779



8. Szent Péter és Szent Pál búcsúja. Nova, a r. k. plébániatemplom mellékoltárképe, 1779 (restaurálás után)

1900. évi restauráláskor készített gyenge kiegészítés (ezt az infrakamerával való vizsgálat egyértelművé tette). Sem ikonográfiailag, sem kompozicionálisan, sem stílusban nem indokolt jelenlétük. A két torz figura eltávolítása mégsem jelenthetett megoldást, mert a felső képrész sajnos már nem rekonstruálható (és a község lakói is ragaszkodnak hozzájuk). A döntés végül is – egyébként vitathatóan és a kép eredetiségét sem éppen javítva – a puttók „dorffmaisterizálása”, vagyis hasonló stílusban való átfestése mellett tört lándzsát, felhasználva a festő két, hasonló beállítású angyalfiguráját. Sajnos, a kompozíció csak távolabbi variációja a császári–tűskereszt-péteri–kiskomáromi megoldásnak, így az azokon felülről pálmaággal hozó nagyméretű angyalfigurát nem tarthatjuk autentikus kiegészítésnek. Tulajdonképpen tehát csak a középső rész tekinthető hitelesnek, noha az alsó részen Szent Pál lábai előtt fekvő attribútuma, a hosszú kard különösebb gond nélkül rekonstruálható volt.

A novai oltárképen – a téma három említett ábrázolásával szemben – a két főszereplő figurájára koncentrált a festő, jobboldalt a két pribék inkább csak a drámaiságot fokozandó van jelen. Péter alakja, testtartása egyezik a két-féle variáción, Pál azonban már nem öfelé fordul, mert hóhérra a jobb karjára bilincselte láncsal maga után húzza őt. Így csak fejét fordítja apostoltársa felé, hogy végső búcsút vegyen tőle, és már kifelé indul a képmezőből. Péter még utoljára megszorítja a kezét, de a mezítelen felsőtestű pribék kinyújtott karjával durván elszakítja őket egy-

mástól. Jelen állapotában a kép csak töredékesen tükrözi Dorffmaister eredeti elgondolását.

A novai templom diadalívének keleti pillére elé helyezett oltár falra festett oltárképe *Jézus megkeresztelését* ábrázolja. Önmagában is érdekes, hogy egy épületen belül, azonos festőtől vászonra, illetve falra festett oltárképet is találunk. Szemrecsányi Carlo Maratta hasonló tárgyú képet említi előzményként,[46] jöllehet itt egy sokkal általánosabb ikonográfiai típusról van szó.[47] Michael Krapf Tintoretto San Silvestro-beli képét (1580 körül) tartotta típusteremtőnek. Ennek fő elemei a Carracci-tanítvány Pietro Faccini (1562–1602) rajzán (Bécs, Albertina, ltsz. 2193)[48] is jelen vannak már, alighanem éppen Tintoretto nyomán, s az Albertina grafikai gyűjteményében Marattán túl a típusfejlődés további állomásai is nyomon követhetőek (Sisto Badalochio [1581 v. 1585–1647], Giovanni Andrea Sirami [1610–1670][49] stb.). A végső változatot alighanem Sebastiano Ricci munkálta ki Vedanában,[50] s az ő nyomán került az Unterberger-testvérek és Paul Troger művészetébe is, akik közvetlen hatással voltak Dorffmaisterre. Ugyancsak az ő tanítványuk Martin Johann (Krems) Schmidt is, akinek sonntagbergi oltárképe (1774) szintén ugyanezt – az oeuvre-jében metszeten is megörökített – típust követi.[51] A részleteket tekintve Dorffmaister minden bizonnyal Michelangelo Unterberger kompozícióját használta fel előképeknek.[52] Széles körben elterjedt toposzról van tehát szó, melyet Dorffmaister néhány évvel korábban grisaille változatban már Császáron is megfestett. Alighanem az ő interpretációja inspirálhatta fiát, ifj.

Dorffmeister Istvánt a típus egyik utolsó (és igen-igen provinciális sikeredett) megfestésénél a Zala megyei Gelsen (a 19. század első éveiben).

A keskeny falmező adta lehetőségek miatt a más változatoknál többnyire hosszúkásabb formátumú novai kép egyébként minden bizonnyal az átvett típus, sőt részletmegoldások kimunkáltságának is köszönheti kifejezőerejét, színvonalas megoldását. Ez a művész másik két novai oltárképével összehasonlítva is szembevetődik.

A mennyezetfreskók igen rossz állapotban várják, hogy az épület külső renoválása (1993) után sorsuk jobbra forduljon. Az oltár fölött lévő *Szentháromság*-ábrázolást egy esztendővel korábban (1778) a művész Kenyeriben is megfestette (hasonló elhelyezéssel), és az ottani megoldáson Nován csak csekély mértékben módosított. Mai állapotában (a kenyeri freskók erősen átfestettnek tűnnek) a novai változat minden szempontból kiérleltebb. Dorffmeister sokkal magabiztosabb itt a rövidülések megoldásában és a távlat érzékeltetésében, összefogottabb a kompozíció is, látszik, hogy felhasználta korábbi tapasztalatait. Kenyeriben a jobboldalt alul feltűnő angyal még egy felhőgomolyagon ül az Atyaisten lábánál, kissé természetellenes testtartásban, Nován azonban már az oltárképen mennybe emelt Szűz elé küldött isteni követként kap funkciót (Kenyerivel ellentétben itt szoros gondolati egységbe fonódik a főoltárkép és a szentély mennyezetfreskója). Maguknak a felhőknek a szerepe is más a két képen. Míg Kenyeriben sötétre összemosódva egyrészt kompozíciós elemként (l. az Atyát és Fiút szinte sötét glóriaként körülvevő, csaknem kör alakú felleget), másrészt „égi ülőbútorként” is szolgálnak, addig Nován – bár az Atya és a Fiú felhőtrónuson ül – elsősorban a párás, sejtelmes, messzeségbe vesző hátteret hangsúlyozzák.

A mennyezetfreskók közül a leghangsúlyosabb helyet Jézus templombeli bemutatásának jelenete kapta. A kompozíció első dorffmaisteri változatát Türje kapcsán már említettük. Az ottani, sok szempontból sutára sikeredett megoldás után Nován a késő barokk festőiség teljes fegyvertárával felvértezett művész kiérlelt, nagyszabású kompozíciót hozott létre. Az opeionnal áttört kazettás kupola megoldása alighanem Troger brixeni freskójának hatására készült.[53] A téma további variációi láthatók Császáron (1776) és Toponáron (1781). Utóbbi[54] a novainak a keskenyebb boltmező adta lehetőségekhez igazított, magasságában és ezáltal térhatásában is redukált, szimmetrikusabb, statikusabb és gyengébb változata. Ez nagy valószínűséggel annak is tulajdonítható, hogy a toponári falképeket erősen átfestették, így alapvetően csak a kép szerkezete tekinthető hitelesnek, részletei elemző összehasonlításra nem alkalmasak. Nován szembevetődik az a magabiztosság, ahogy Dorffmeister a képet felvitte a mennyezetre. Az alakok életszerű megfestése, meggyőző térbehelyezésük, rövidülésük, az építészeti környezet perspektívája, a harmonikus színvilág a festő egyik leg-sikerültebb alkotásává avatják e művet. Érvényes ez annak ellenére, hogy az ünnepélyes, szigorúan centrális kupolatér, előtte az alulnézetből látott, ívelő lépcsővel, meglehetősen konvencionális színhely (igen gyakori pl. Maulbertsch mennyezetképein is). A kompozíció nagyszerűségét éppen az adja, ahogy a hidegen elegáns és üres architektúrát a főpap lépcső tetején álló figurája, a balról jól eltaláltan felfelé lépkedő Szent család és a csaknem közepén, a lépcső alján üldögélő, Jézusról bizonyosságot tévő Anna prófétanő, valamint a kétoldalt húzódo baluszteres korlát mögül szemlélődők élettel töltik meg.

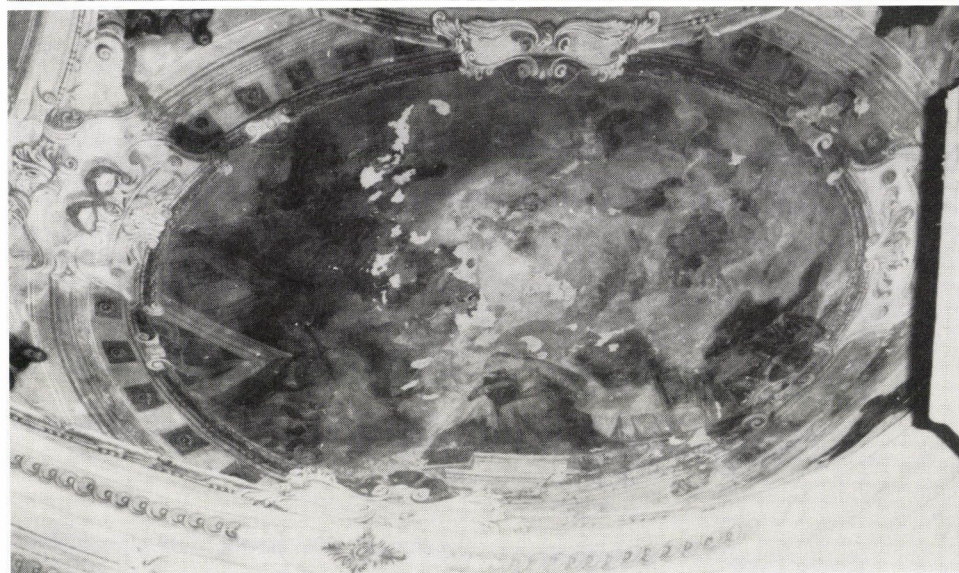
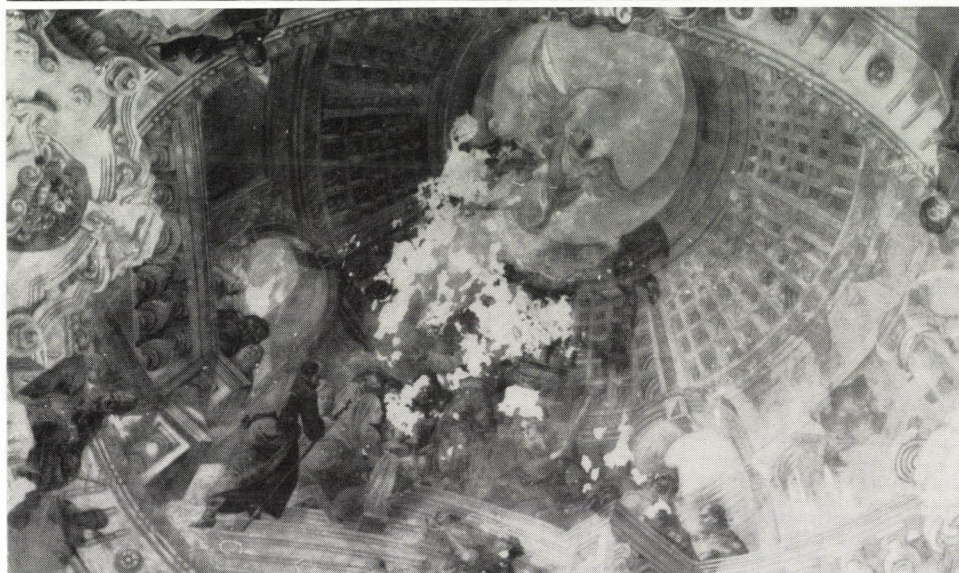
A következő, az *Angyali üdvözlést* bemutató, szintén erősen sérült mennyezetképnél ismét Troger egyik győri kompozícióját, a hasonló témájú boltozati freskót[55] említhetjük talán közvetlen előképül. Mária nyúlánk alakja trogeri hatásra már korábban is előfordul Dorffmaister-nél (pl. Türje), s most engedelmesen alázatos testtartása és a földre szálló mennyei hírnök üdvözlő mozdulata is mesterét idézi. 1781-ben Toponáron, 1782-ben a soproni Szentlélek-templomban ismételte meg a kompozíciót, s különösen az előbbi közvetlen párhuzamba állítható a novaiával. A szereplők (Mária és az angyal) mindkét esetben az ovális képmező alsó részére csoportosulnak, a környezet maga pedig egyformán sejtelmes: a szobabelső a misztikus jelenség folyamán a kép felső részén eltűnik, és a párás, felhős égre megnyílván mintegy nyomon követi a puttóktól kísért, földreszálló angyal útját. Sopronban ugyanaz a szobabelső megfoghatóbb, a mennyei szféra konkrétan csak a semmibe tűnő mennyezet helyén jelenik meg, ugyanakkor a kísérő angyalokkal az egész enteriőrt áthatja. Baloldalt a halál csontvázfiguráját szorongató gonosz bukásának lehetünk itt tanúi, kibővíve a jelenetet a Jézusra, mint az örök életre vezető Útra való utalással. Nován és Toponáron ez hiányzik, itt más volt az igény, más volt a közönség, a művész csak a csodás lényegre koncentrált.

Összegzésül, Garas Klárát idézve elmondható: a novai mennyezetfreskókon „az arányok kicsit nyomottak, a bonyolultabb rövidülésekben, mozgásábrázolásokban imitt-amott rajzhiba mutatkozik. A kifejezés, jellemzés nem nagyon változatos vagy elmélyült, de a típusokban van bizonyos nehézkes kedvesség, báj”.[56] Hozzá kell azonban tennünk, hogy a novai együttes rendkívül fontos volt Dorffmaister számára, hisz ez az első megbízása Szombathely két évvel korábban (1777) kinevezett, első püspökétől, Szily Jánostól. A püspök ekkor már keresette azt a festőt, aki újonnan kiépülő székhelyét dekorálja majd. Az alighanem szintén – a palotáját és katedrálisát is építő – Hefelével tervezetett novai templomban[57] mintegy kipróbálta tehát Dorffmaistert,[58] aki mindent meg is tett a sikerért, s (a kenyerivel, kemenesszentpéterivel, toponárral összevetve) e korszakának kiemelkedő falképegyüttesét hozta létre. Az, hogy az igazi siker elmaradt, és a püspöki székhely kiépítése során csak néhány kisebb megbízást kapott (a székesegyház freskóira Szily nem őt szemelte ki), aligha múlt a művész által befektetett energián, inkább az invenciózusabb Maulbertsch biztos tudásán.

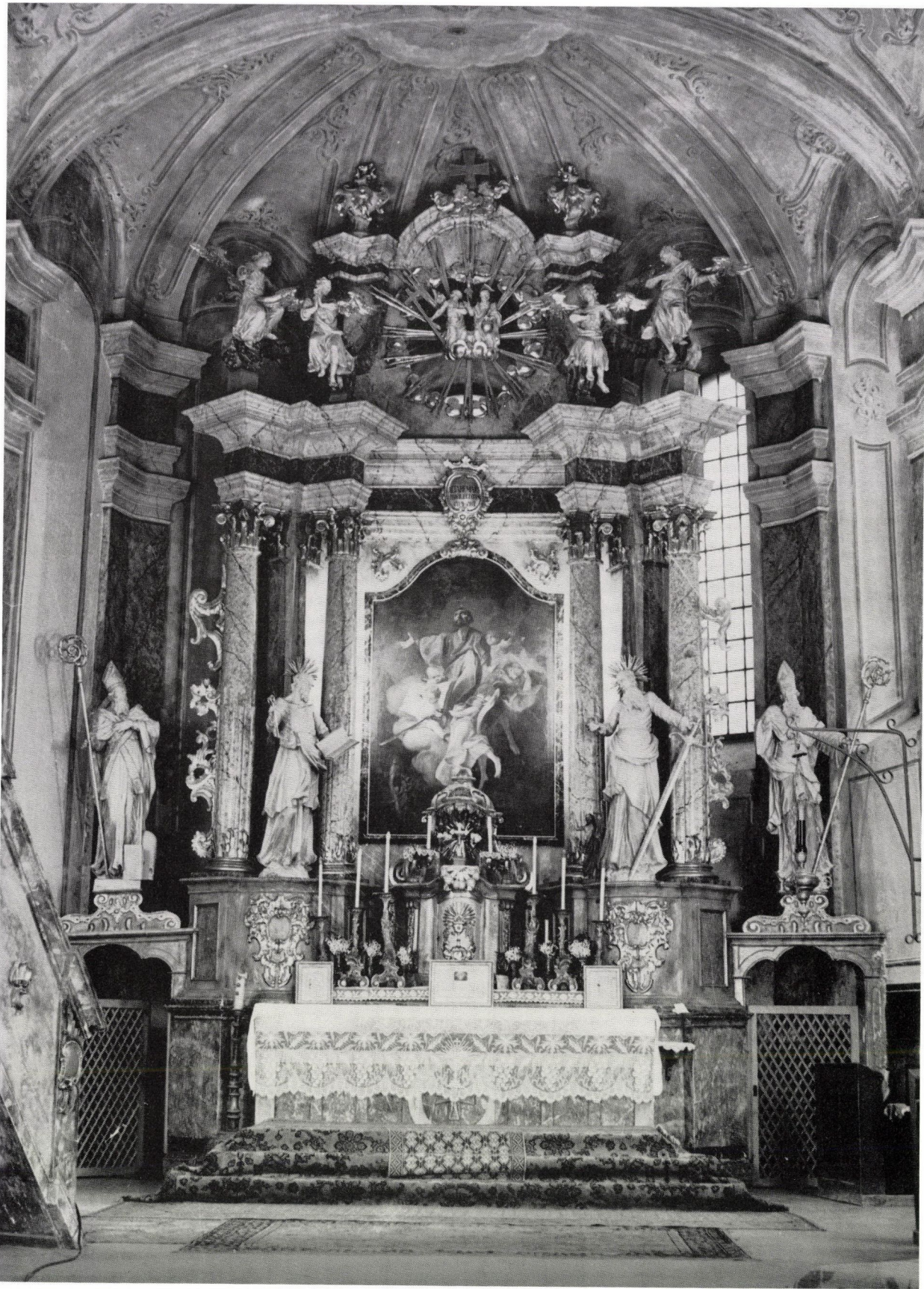
Sajtó

Oltárkép: Id. Szent Jakab mennybevitel, olaj, vászon
Jelezve balra lent: „St. Dorffmeister”
1779 körül
Restaurálás: 1950; állapota: piszkos

A falu helyben birtokos kisnemesek (Horváth József, Deák Gábor, Patai-örökösök) által (1756-tól) építtetett egyszerű barokk templomának felszentelési dátuma (1779) datálhatja a „St. Dorffmeister”-szignójú, id. Szent Jakab apostol mennybevételét ábrázoló oltárképet.[59] A kitárt karral, elragadtatott hódolatot sugárzó arccal felhőn térdelő apostolt angyalok kara viszi a mennybe. Feje körül alig látszó virágkoszorú, mellette balra a felhőn ülő kis puttó vértanúságának eszközét, a kardot fogja s nézi érdeklődéssel, mögötte egy másik nyitott könyvet tart. Bal-



9. A Szentháromság, Jézus bemutatása a templomban, Angyali üdvözlés. Nova, a r. k. plébániatemplom mennyezetfreskói, 1779



10. Idősebb Szent Jakab mennybevitele. Sajtör, a r. k. plébániatemplom oltárképe, 1779



11. Angyali üdvözlés. Nagylengyel, a r. k. plébániatemplom szentélyének mennyezefreskója, 1787 körül

oldalt alul jóval kisebb figurákkal, a párás háttérbe bele simulóan, sötét színeivel attól alig elütően a szent legendájának egy jelenete látszik (talán a jeruzsálemi varázsló megtérítése,[60] aki az apostol előtt térdel).

Az oltárkép sematikus témát megjelenítő kompozíciója aligha állította nehéz feladat elé Dorffmaistert. Bár magáról Szent Jakabról talán ez az egyetlen ábrázolása, előképként – a szükséges módosításokkal (kereszt helyett kard, a másik legendát idéző háttérjelenet) – tökéletesen megfelelt a saját celldömölki, 1767-ben festett, Nepomuki Szent János apoteózisát mutató oltárfestménye. A hasonló testhelyzet, elragadtatással kitárt karok, expresszíven szétnyíló ujjak, átszellemült arckifejezés (még a szakállviselet és az arcvonások is szinte azonosak) mellett a (két) szentet jobboldalt az előtérben kísérő angyal figurája is megegyezik. A legjelentősebb különbség a misztikus jelenetre való rálátás eltérő szöge: míg Szent Jakabot szemből, Nepomuki Szent Jánost kissé oldalról látjuk. Ebből adódik, hogy Celldömölken a kompozíció piramidális alapsémájú, míg Söjtörön – bár gyújtópontjában itt is a szent feje van – zártabban tömörszerű. E különbség azonban a képépítés azonos logikáját nem befolyásolja.

A söjtöri oltárkép után kronológiai sorrendben haladva a kiskomáromi templom szentélyfreskói (1781) következnének, de miután az ottani falképek nagyobb része (a hajóban) csak 1793-ban készült, az egész együttest e dátumhoz kötődően tárgyaljuk majd.

Nagylengyel

Freskók: festett oltárarchitektúra Szent István és Szent Imre grisaille szoboralakjával, Atyaisten (a főoltár fölött), Angyali üdvözlés (a szentélyboltozaton)

A bejárat melletti Szent Sír kápolnában: a hajóról vízbe dobott Jónás (fára festve), a Jeruzsálemet sirató Jeremiás, a boltozaton Veronika kendőjét tartó puttók, részben rossz állapotban, valószínűleg szintén Dorffmaistertől

Jelzés nélkül, erősen átfestve
1787 körül

A nagylengyeli templom freskóinak szerzőségét illetően egyetlen megbízható forrással sem rendelkezünk. Garas Klára e képeket már 1955-ben a Dorffmaister-œuvre-be sorolta,[61] és mind stílusban, mind a helyi hagyomány alapján e véleménynek hitelt kell adnunk, noha ő az al-

kotások keletkezését 1781-re tette, és a templom csak 1787-ben épült fel.[62] Építtetője Sárkány Gábor itteni születésű kanonok, kinek családi birtokai is e környéken feküdtek. A freskók maguk is valószínűen ehhez az esztendőhöz kapcsolódnak. Az eredeti oltárkép sajnos már elpusztult (a mai 1934-ből való), megmaradt azonban az oltár festett architektúrája Szent István és Szent Imre grisaille szoboralakjaival, az oltár felett az Atyaisten, a szentély mennyezetén pedig az Angyali üdvözlés megjelenítésével. Ez utóbbi nem kötődik a téma türjei-kiskomáromi változatához, és a novai-toponárihoz is csak távolabbról. Bár a formátum megközelítőleg azonos, az elrendezés éppen a tükörképe az említett két képének. Mária itt magas lábazatú antik oszlop előtti olvasópultnál térdel, s hódolóan szívére szorított jobb kézzel fogadja az Úr angyalának köszöntését. Ő egy felhőről lép le széttárt szárnyakkal, oldalra nyújtott karjában a szüzesség lilomát hozva magával. Felülről a Szentlélek galambja közeleg. Az épület belsejét kitöltik a jelenést kísérő sejtelmes felhők. Az olvasópult, akárcsak Mária széke Toponáron, itt is néhány lépcsőfok tetejére került, s e vonás közelíti egymáshoz a két változatot. Az oszlop alulról és félig oldalról láttatott lábazata Nován baluszteres kőkorlátként, Toponáron talán kőládaként van jelen a kompozíció bal oldalán. Mária nyúlánk alakja, alázatosan meghajló fejemozdulata ugyanaz, az angyal beállítás variációja a korábbiaknak. A kompozíció levezethető tehát a novai-toponári megoldásból. Dorffmaister azonban itt már minden felesleges motívumot elhagy, és a klasszicizáló részlet-szegénységet, architektúrát és szűkebb kép kivágást csak az alakok teatrális mozdulata és ruhájuk redőinek barokkos játéka ellensúlyozza valamelyest.

A festett oltárarchitektúra két, felül kagylóval lezáródó falfülkébe állított grisaille-festésű szobra (Szent István és Szent Imre) hangsúlyozottan magyaros jellegű, zsinóros ruhát visel, mindketten hódoló tartással és arckifejezéssel fordulnak az oltárképen megjelenő Szűzanya (a mai kép Pádúai Szent Antalról ábrázolja) felé. A szent király kezében a jogart, illetve az országalmát, fia baljában a szüzesség lilomát tartja, jobb kezét pedig szívére szorítja. Mindkét figura – akárcsak az Atyaisten oltár felett megjelenő alakja – erősen átfestett, így kevésbé értékelhető. Párosításuk viszonylag ritka, bár a magyar szentek kultusza e korban különösen erős, és megjelenítésük a festett oltárarchitektúrában vagy külön kompozícióban Dorffmaister szinte minden falképegyüttesén előfordul. Az oltárkép másik oldalán István párjaként a másik szent király, László szokott állni.

A templombejárat bal oldalán lévő Szent Sír-kápolna képei átfestettek, állapotuk így is rossz, eléggé jellegtelenség, attribúálásuk csak kérdőjelekkel lehetséges. Ennek ellenére valószínűsíthető, hogy mesterük megegyezik a templom falképeivel. A bejárat balra a Jeruzsálemet sirató, a háttérben látható bűnös városra mutató ózsza-kállú Jeremiás prófétának a kép bal szélén magasodó alakja látható, vele szemben – fára festve – Jónás könyvének az a jelenete, amikor a utastársai a prófétát a hajóról a háborgó tengerbe dobják (Jón 1:14–15). A lapos boltozaton két repülő puttó Veronika kendőjét tartja. A két ószövet-ségi jelenet tematikailag eléggé ritka, kompozicionálisan – talán előkép híján – gyengébben megoldott. Esetleg azt is figyelembe vette festőjük, hogy meglehetősen szűk térbe szorították be, így csak oldalról torzítva lehetséges átlátni őket. Mindkét kép témájára a sarkában elhelyezett tábla felirata utal, a Jeremiás-ábrázolás azonban már csak töredékesen olvasható.

Freskók a szentélyben: Mária mennybevitеле (főoltárkép), festett oltárarchitektúra Szent István és Szent László szobraival, Szentháromság (a boltozaton)

Jelzés nélkül

1780-as évek

Restaurálásról nincs adat; állapotuk rossz, pergő és vizes

Az 1769-ben felszentelt ormándlaki templom jelzetlen szentélyfreskóinak mind keletkezési idejéről, mind szerzőjéről hallgatnak az írásos források. Genthon Dorffmaisternek tulajdonította őket,[63] Garas úgyszintén,[64] s Németh József is ezt valószínűsíti.[65] A képek maguk valóban zökkenőmentesen illeszkednek a festő életművébe, bár nagy valószínűséggel mintegy másfél évtizeddel későbbiek a templom befejezésénél.

A látszatarchitektúra két oldalán Szent István, illetve Szent László (ugyancsak festett) szobra fogja közre a *Mária mennybevitelt* ábrázoló főoltárképet. E fölött – az Atya és a Fiú égi trónusául szolgáló felhővel a keret íves vonalát megtörve és az oltárképpel így is összekapcsolva – a Szentháromság ábrázolása kapott helyet a mennyezeten. A hajó egykor talán szintén létező falképeiről sajnos nincsenek információink.

A főoltár Assunta-freskója részleteinek jó részében alig-ha tükrözi Dorffmaister kezenyomatát, s átfestése nem a leg-sikerültebb. Így például a már említett, Nován is megjelenő, a Szűzanyát jobbról emelő angyalnak mind a felhőt átölelő karja, mind pedig a feje egészen természetellenesen fordul, de az alsó képrész apostolfiguráit vizsgálva is több pontatlan és a művésztlől megszokottól eltérő részletet látunk (itt többek között a jobboldali apostol mozdulatának sutaságára utalhatunk). Maga a kompozíció azonban jól besorolható Dorffmaister számos hasonló témájú ábrázolása közé, noha közeli változata nem, csak távolabbi rokona ismeretes. Itt elsősorban az 1787-ben készült vajszlói és az 1792-es felcsúti oltárképre kell gondolnunk (ami az előzőnek tulajdonképpen megismétlése). A kitárt karral a mennybe emelt Szűzanya figurája önmagában nem jelent ugyan támpontot, hisz Dorffmaister a téma valamennyi feldolgozásán hasonlóan festette, a csodás jeleneten ámuló apostolokat pedig szinte mindig más-képpen. Az egyik angyalfigura ugyanakkor Nován, a Mária másik oldalán szárnyaló pedig a soproni ferences templom főoltárképén (1780) és Toponáron (1781) fordul még elő. Időben az ormándlakit feltétlenül későbbinek kell tartanunk a soproninál, mert az apostolfigurák expresz-szív, csavart testmozgásának reminiscenciáit különösen a jobb alsó sarokban lévő alaknál az előbbi képen is felhasználta. A vajszlói kép viszont már jóval hidegebb, klasszikusabb, így nem járhatunk messze az igazságtól, ha az ormándlaki Assuntát 1781–1785 körülré datáljuk.

Egy fontos vonásban viszont a séma összes, a festő által készített változatától különbözik: szabad téren, klasszicizáló, homorúan ívelt homlokzatú épület vagy kolonnád előtt játszódnak, amit jobboldalt egy simára faragott kváderekövekből álló obeliszk egészít ki. Amennyiben Dorffmaister szerzőségét elfogadjuk (ellenkezőjére a fent leírtak alapján nincs okunk), a művész érdekes és ritka megoldásával állunk szemben. Nem nevezhető viszont példa nélkülinek, mert bár más jelenet háttereként, de hasonló architektúrális környezet jelenik meg (az obeliszk kivételével) a kiskomáromi, Szent István koronafelajánlását ábrázoló mennyezetfreskón (1793). Talán éppen ez a háttér az egyik legfontosabb jele a művészi felfogás megválto-



12. Ormándlak, a r. k. plébániatemplom szentélyfreskói, 1780-as évek

zásának, klasszicizálódásának az 1780-as években. A felhőpárnán mennybe emelt Szűzanyát a két angyal kíséri a csodálkozva hódoló apostolok gyűrűjéből felfelé. A homorú, az apostolok elhelyezkedésének vonalát követő épülethomlokzat egyrészt a tér mélységét hangsúlyozza, másrészt hátulról le is zárja azt (annak ellenére, hogy a közöttük és az obeliszk között lévő nyílás engedélyez egy pillantást a távolba is). Az így körülhatárolt képtérben a piramidális alapkompozíció felső részét alkotó (és a szemlélmény szerint felfelé távozó) hármast (Mária, valamint a két angyal) a földi és a mennyi szféra (utóbbi a mennyezeten) közötti kapcsolatot képezi. Az egész oltárkép a földi világot képviseli, ami bizonyos fokig magyarázza a szakrális „mellékmotívumok” hiányát. A puttók ugyanis a boltozat felhőgomolyai között és felett jelennek meg, s kifejezetten az égi szférához kapcsolódnak. Ez profanitáshoz közeledő leegyszerűsítést eredményez az oltárképen, ami Nován vagy Sopronban még elképzelhetetlen lett volna. Ormándlakon alapvetően a szentélydekoráció novai megoldásának gondolati továbbfejlesztéséről és racionalizálásáról van tehát szó, ami megoldásában ugyan gyengébb, tartalmilag viszont kielégítőbb azoknál.

A főoltárkép és a szentély *Szentháromságot* ábrázoló mennyezetfreskója közötti szoros gondolati kapcsolatot a festő az oltárkép keretének áttörésével még jobban ki-hangsúlyozta. Magának a Trinitasnak a megjelenésében és az elhelyezésében már jelentős az eltérés. A Szentlelket szimbolizáló galamb Nován isteni küldöttként maga is a felhők közt közeledő Mária elé száll, míg Ormándlakon az Atya és a Fiú feje között inkább a Szentháromság egységét emeli ki. A három Isteni Személy Nován a megnyíló boltozat középpontjában került elhelyezésre, míg Ormándlakon annak szélén. A földi szférától csupán a mennyi trónusul szolgáló keskeny felhősáv választja el őket. Az őszszakállú Atyaisten – jellegzetes dorffmaisteri gesztussal – jogart tartó kezét ezúttal is a glóbuszon nyugtatja, a másikat azonban a gyakoribb áldó mozdulat helyett várakozóan a Szűzanya felé nyújtja. A glóbuszt tartó angyal figurája szinte pontos tükröképe a novai kompozíció bal oldali angyalának, csak az ott még hódolóan fel-emelt és széttárt karok Ormándlakon tartó funkciót kaptak. A Fiú beállítása is más (inkább a kenyéri megoldáshoz hasonló). Egészében véve a kompozíció a kor talán leggyakoribb toposzának minden szokásos részlettel rendelkező, de azokat egyénien variáló megfogalmazása.

A festett oltárarchitektúra oszlopai között, kis konzolon, felül kagylós lezárású falfülke előtt elhelyezett két ki-

rályalak fél térdre ereszkedik, s mint Patrona Hungariae előtt hódol az oltárképen a mennybe vitt Szűzanyának. Szent István egy bársonypárnán a (valóságostól eltérő formájú) koronát, a páncélos Szent László pedig kardját, az országalmát és rózsafüzérjét nyújtja felé. A lovagkirály koronája (szintén nem a szent korona) térdelő jobb lába előtt a földön fekszik, mellette talán a jogarral. Mindkét festett figura erősen kopott, Szent Istvánnak inkább már csak a sziluettje látszik. Maga az álarhitektúra nem pusztán az oltár építészeti keretétül szolgál, korinthuszi fejezetű karcsú oszlopokon nyugvó kettős felső párkánya tulajdonképpen az egész szentély kupoláját hordozná, ha az nem tűnne el, átadva helyét a mennyei seregek közepette látomásként megjelenő Szentháromságnak. Ezáltal itt már nem is beszélhetünk oltárfelépítményről. Az oltárképet egy átfogóbb architekturális rendszer részeként, az épület (szentély) boltozatát tartó oszlopok közé komponálta a művész. Az építészeti talán nem is megfelelően illeszkedő (az egyenes párkány vonalát megtörő) íves felső lezárása semmivé foszlik a mennyei felhők mögött, s ez a megoldás nem pusztán az oltárkép és a mennyezet földi, illetve égi szférájának gondolati összekötését, hanem az architekturális hiányosság leplezését is szolgálja. A plasztikus-illuzionisztikus hatást Dorffmaister (vagy „architektje”, talán a fia) nem csak itt igyekezett még közvetlenebbé tenni. A két „királysobor” kilép fülkéjéből, és felajánlott attribútumait a fal síkjából amúgy is kiugró oszlopok előtt nyújtja a Szűzanya felé.

Kiskomárom

Oltárképek: Szentháromság (főoltárkép), Szent Pál, Angyali üdvözlés

Jelzés: „Stepha. Dorffmaister pinxit A 1781 Et Casa. Reg. Vien Acad” (a Péter–Pál kép keretének alsó részén) 1781

A szentély freskói: festett oltárarchitektúra Szent István és Szent László szobrával, Mária Immaculata (festett fülkesobor), Szent Péter és Szent Pál búcsúja (mennyezetkép), részben (az oldalfalon) lemeszelt architektúra 1781

A hajó freskói: Szent István felajánlja a koronát, I. András helyreállítja a kereszténységet, III. Ferdinánd a nagyszombati Seminarium Generalénak adományozza Kiskomáromot (mennyezetképek), részben (az oldalfalon, az oltárok kivételével) lemeszelt architektúra

Jelzés: „Stepha Dorffmaister inve. & pinxit Ano. 1793” (az I. András...-kép bal szélén lévő kőtáblán) 1793

Restaurálás: 1941; az oldalfalak képei (szentély) rossz állapotban, az oltárképek piszkosak

A kiskomáromi (ma Zalakomár) templom falképei Dorffmaister alig méltatott, ám fontosságukat tekintve jelentős művei közé tartoznak. Említés szintjén ugyan számos, a művésszel foglalkozó szerző írt róluk,[66] de valószínűleg mindmáig nem történt meg. Pedig e falképegyüttes tematikailag messze túlmutat egy kis zalai falu igényein, és a távoli megrendelőnek, az esztergomi káptalannak köszönhetően a magyar történelmi festészet fontos állomása. Az 1772-ben épült templomot két ütemben festették ki. 1781-ben készült el a szentély dekorációja, 1793-ban pedig a hajóé. Egykor az oldalfalak is alighanem díszítve lehettek, ezek festése azonban elpusztult. A szentély szígnált és datált mennyezetfreskója Szent Péter

és Szent Pál búcsúját ábrázolja. A vele egy időben készült főoltárkép a Szentháromságot, a két mellékoltár képe pedig Szent Pált, illetve az Angyali üdvözlést. A templomhajó három monumentális mennyezetképe közül az elsőt *Szent István felajánlja a koronát Szűz Máriának*, a másodikon *I. András helyreállítja a kereszténységet*, a harmadikon *III. Ferdinánd a nagyszombati egyetemenk adományozza Kiskomáromot*. A képek megrendelőjének Galavics Géza a pozsonyi Seminarium Generalét tartotta,[67] ami ma már – mint látni fogjuk – nem állja meg a helyét.

A mai Zalakomár korábban két önálló helységből, Komár(város)ból és Kiskomárból állt. A középkorban elsősorban Komárt említették, először 1217-ben egy nemesség adományozásakor. A környék nagyobb része ekkor még királyi birtok volt, amit IV. László ugyan elajándékozott, de az hamarosan visszazárt a királyra, majd Nagy Lajos 1355-ben a budai káptalannak adta.[68] Minden bizonnyal ekkor került a szomszédos Kiskomárom is a budai káptalan, majd az óbudai Péter–Pál-prépostság tulajdonába.

A török korban Kanizsa 1600-as elvesztése után Komár stratégiai jelentősége rendkívüli módon megnőtt, kis vára a Kanizsával szemben kiépített erődrendszer fontos tagja lett. 1660-ban az előző évtizedek sorozatos csetepatéi után a török erőteljes támadást indított ellene, a várat feldúlta, s többé már nem is állították helyre. A helység hadi szerepe így megszűnt. Az óbudai Péter–Pál-prépostság komári birtokát azonban III. Ferdinánd a kiskomáromival együtt az 1648-ban létesült nagyszombati Seminarium Generale ellátására rendelte, s már ebben az évben a kezelésébe adta.

A növények – a római Collegium Hungaricum mintáját követő – vörös színű ruhája után Collegium Rubrorumnak is nevezett nagyszombati szeminárium az óbudai prépostság egész javadalmát megkapta, annak kezelése így a szeminárium életét irányító jezsuiták kezébe került.[69] A 18. század folyamán a kiskomáromi birtok hivatalos helyi kezelője a „Nagyszombati Vörös Papok Collegiumának Régense és Óbudai Prépostság Adminisztrátora”, aki rendszeresen jelentést írt Esztergomba.[70] A jezsuita rend 1773-as feloszlata után Kiskomárom továbbra is a Collegium Rubrorumé, egyes források szerint[71] királyi biztos kezelésében. 1777-ben a királyi Budára telepítette a Nagyszombati Egyetemet és a hozzá szorosan kapcsolódó Seminarium Generalét is.

II. József a papnevelés erőteljes centralizálására törekedett, s 1783-ban Budán, Egerben és Zágrábban állított fel közös papnevelőket (utóbbiakat 1786-ban Pestre vontak össze, valójában azonban itt sem működtek), 1784-ben pedig a budait az egyetem hittudományi karával együtt Pozsonyba helyezte át,[72] ahol az június 1-én meg is kezdte tevékenységét.[73] A teljesen központosított és ezáltal gond nélkül kézben tartható papképzés népszerűtlenségére mi sem jellemzőbb annál, hogy II. József halála után a helytartótanács szinte azonnal (1790. április 20.) felszólította a primást a szemináriumok rendezéséről szóló indítványának benyújtására, aminek eredményeképpen az esztergomi érsek 1790. május 30-ával lezárta az iskolaévet, és elrendelte, hogy a teológusokat a következő évtől saját egyházmegyéjükben képezzék.[74] Az Esztergomi Főegyházmegye szemináriuma azonban egészen 1802-ig Pozsonyban maradt, s csak akkor tért vissza Nagyszombatba. I. Ferenc 1804-ben létrehozta a pesti Központi Papnevelő Intézetet, és az egykori Collegium Rubrorum javadalmait ennek fenntartására rendelte.[75]

Mindezt azért fontos áttekintenünk, mert a leírtak alapján kiderül, hogy a pozsonyi Seminarium Generale nem is lehetett a kiskomáromi falképek megrendelője, hisz 1781-ben még, 1793-ban pedig három éve már nem létezett. Az óbudai prépostság komári és kiskomáromi birtokának kezelője a pozsonyi központi szeminárium létrejötte előtt és megszűnése után (és alighanem működése során) is – levéltárának iratanyaga alapján[76] – az esztergomi káptalan. A megrendelő nem lehetett más, és a mennyezetképek tematikája is egy olyan gondolati koncepció rekonstruálását teszi lehetővé, amely egyértelműen nagyműveltségű és a birtok történetét is jól ismerő egyházi körökre utal.

Az oltárképek nem mutatják még a megrendelő igényességét, esetükben alighanem megelégedett a kor ismert toposzainak újrafogalmazásával. Ennek persze az is oka lehet, hogy az oltárkép az egyházi festészet talán legkonvencionálisabb műfaja. A fal- és mennyezetképeknél sokkal szorosabban kötődik a hívők mindennapi áhítosságaihoz, jóval több figyelem irányul rá, állandóbb igényt elégít ki, emiatt a megszokás ereje is nagyobb. Nem véletlen tehát, hogy az oltárképfestészet különösen a 18. században általában más festészeti műfajok inspirációjára, ott már kialakult sémák átvételével, és nem önmagán belül újul meg. Dorffmaister sem e területen hozott alapvetően újat, történelmi jellegű kompozícióit kivétel nélkül monumentális falképek hordozzák, míg oltárképei sokkal szemléletesebbek. A kiskomáromi oltárképek is – a mennyezetfreskók egyik részétől eltérően – akármelyik templomba készülhettek volna.

A főoltárkép a templom tituluszának megfelelően a Szentháromságot ábrázolja, sajnos erősen elpiszkolódott állapotban. Az alapvetően diagonális alapséma köré szervezett kompozíció csúcsát a galamb formájában feltűnő Szentlélek képezi. Alatta az Atya (jobbra) és a Fiú úgy nyert elhelyezést, hogy előbbi kicsit feljebb ül, bal karját maga mellett a glóbuszra támasztja, kezében jogart (?) tart, jobbját ölében nyugtatja. E mozdulat nem követi Dorffmaister hasonló témájú ábrázolásainak logikáját, mely szerint e kéznek áldásra kellene emelkedni. A mezítelen, csupán derekán átvett halotti leplét viselő Fiú jobb kezét harántirányban oldalra nyújtja, térdét éppen szemből látjuk, karjára csaknem merőleges lábszára viszont a jobboldali kis puttó felé mutató kompozicionális segédvonalat képez. Szeme az Atyára tekint, arcán földöntúli kifejezés ragyog. A képen alatta kitárt karokkal, hátravetett testtel hódoló angyal lebeg. A diagonalitás mellett a kompozíció másik alapeleme a rácsszerkezet, melynek kiegészítő része a Jézus mögött lévő keresztfa, illetve az Atya és a Fiú egymásra irányuló tekintetének képzeletbeli egyenese. (Éppen e kompozicionális követelmény az oka, hogy a két isteni személy nem közvetlenül egymás mellé került.) A képet a festő még több puttóval tette részben mozgalmasabbá, részben kavargóbbá és teátrálisabbá. Az egyik csaknem hanyattfekvő testhelyzetben verdes szárnyával a Jézus lábainál adoráló angyal kinyújtott jobb karja, illetve hátradőlő teste által keretézve, kettőnek a feje csak homályosan sejlik a kereszt szárai között, egy további pedig az Atya felhő-trónusa előtt látszik, meglehetősen homályosan.

A rácscsopontolás Dorffmaister nagyszámú Szentháromság-falképeire nem jellemző, annál inkább e témában készült oltárképeire. Ezek szerkesztése jóval tudatosabb és merevebb is, ami főként az állandóbb formátumnak köszönhető. Az egykorú toponári, de különösen a sitkei (1774) főoltárkép ilyen szempontból közeli rokona



13. A Szentháromság. Kiskomárom, a r. k. plébániatemplom főoltárképe, 1781

a kiskomárominak, amely az utóbbiról Jézus figuráját is átvette, csak éppen félrehúzza a lábszárát takaró leplet. Csekély változtatással ugyancsak Sitkéről és Toponárról látjuk viszont a Jézus lába alatti angyalt is, bár a másik két képen beállítása éppen ellentétje a kiskomárominak, Sitkén pedig a szerepe is kevésbé hangsúlyos. Magának a három isteni személynek az elhelyezésével kapcsolatban Boros László rámutatott, hogy Dorffmaister – kortársainak többségével szemben – „a Szentháromság egy-személyiségét képalkotásában is érzékelteti”, s ezt feltűnő különbségnek tartja, hisz azoknál „a hármasság kifejezése más eszközökkel vagy más térbeli elrendezésben is történhet”. [77] E véleménnyel csak részben érthetünk egyet, mert e szabály elsősorban Dorffmaister oltárképeire érvényes (így természetesen a kiskomáromira is). Éppen a novai mennyezetfreskó az egyik, amely a Szentléleknek az oltárképen felemelt Mária elé repülő galambjával e sémát megtöri.

Érdekes a két egyező témájú és hasonló évszámmal jelzett oltárképet Toponárról, illetve Kiskomáromból egy rövid összevetés erejéig egymás mellé helyezni. Már az első pillantásra szembetűnő a toponári tisztább szerkezete. A rácscsopontolás Kiskomáromban némiképpen megzavarja az egyébként jó irányba elhelyezett kereszt szárai, amely a két fő iránnyal hegyesszöget zár be. Toponáron a keresztfát Jézus lábai előtt puttók tartják, szárai szabályos derékszöveget alkotnak. A puttók a kompozíció szempontjából – ellentétben a kiskomáromiakkal – teljesen hangsúlytalanok, maga az ábrázolás ezáltal intímabb. Az Atya ruhájának, illetve a Fiú halotti leplének redői tökéletesen illeszkednek a kompozíció racionális szerkezeté-



14. Szent Pál. Kiskomárom, a r. k. plébániatemplom mellékoltárképe, 1781



15. Angyali üdvözlés. Kiskomárom, a r. k. plébániatemplom mellékoltárképe, 1781

be, míg Kiskomáromban ez például a drapéria Jézus térdéről lecsüngő sarkáról nem mondható el. Ugyanakkor éppen a túlzott szabályszerűség és kompozicionális kiérlelttség az, ami miatt a toponári képet kevésbé érezzük életszerűnek, habár klasszicizálásával előbbremutató.

Az oltárképet körülvevő festett architektúra egy-egy pár korinthuszi oszlop, illetve közöttük négyszögletű pillér tartotta klasszicizáló oltárpítményt mintáz, melynek felső lezárását három, karéjosan elhelyezett ívszelet alkotja. A két szélső oszlop mellett a koronát és jogart tartó Szent István és a korona mellett rózsafüzérrel díszített kardot fogó Szent László magyarruhás, jellegtelen grisaille-figurája áll. A karéjos felső lezárás előtt kitárt szárnyú angyal érkezik egy felhőn, a két szélső íven egy-egy további, fehér márványszobrot imitáló ül. Az oltár felett a mennyezetet – Dorffmaister Trogertől átvett kedvelt megoldása – kazettás álkupola töri át.

A Szent Pált ábrázoló, erősen megsötétedett oltárkép az apostolfejedelem jelenését mutatja. A restaurálást igénylő alkotás több részlete, elsősorban háttere már felismerhetetlen. A hosszú, világoskék ruhát és csak a bal vállán átvett, sárga köpenyt viselő, mezítlábás Pál (talán éppen a börtönben) egy széken ül, és elragadtatva felfelé tekintő arkifejezéssel úgy tárja ki karjait, hogy azok egyben a diagonális kompozíció fő irányát is adják. Az apostol előtt, a kép bal alsó sarkában oldalról látott, térde előtt könyvet tartó, sötét ruhát, vörös köpenyt viselő férfi ül, figyelmesen Pálra szegezett tekintettel (talán Timóteus?). Az apostol bal oldalán egy angyal tűnik fel, kezében a mártíromsága eszközéül szolgáló kardot tartja, balját hódolatteljes mozdulattal kinyújtva pedig szinte át-

öleli őt. Feje a baloldalt ülő férfiével van azonos magasságban, alakja viszont – perspektivikus okokból is – kisebb az övéénél. Felül másik, piros-kék ruhás angyal száll előre kitárt karokkal felfelé, fejét szinte kihívóan oldalra fordítja. A képen szerepe csupán annyi, hogy a kompozíció különben üresen maradó felső részét kitöltse, egyébként semmilyen kapcsolatban sincs a többi szereplővel. Éppen e kapcsolathány miatt megoldása suta, jelenléte indokolatlan, sőt zavaró.

Az oltárkép témája nem túl gyakori, ismereteink szerint Dorffmaister sem próbálkozott többször vele. Rövid értékeléseként annyi jelenlegi állapotában is megállapítható, hogy nem tartozik a legjobb alkotásai közé.

A szemközti oldal *Annunciáció*-oltárképén ugyanakkor a korszak egyik kedvelt jelenetét látjuk viszont. Az alázatosan meghajló fejjel, maga előtt összefont kézzel térdelő, piros ruhát és kék köpenyt viselő, karcsú Máriát és a felhőről lelépő, mezítelen felsőtestű, sárgaruhás, a szüzesség liliomát és az üdvösség ígét hozó angyal két kis puttótól (jobbaldalt felül) kísért ábrázolása a tizennyolc évvel korábbi türjei főoltárkép (1763) megismétlése. Dorffmaister (mint már szó volt róla) itt az e témában készült falképeitől eltérő előképet (Troger-metszet) követett. Ezen túl az eléggé szűkszavú, mondhatni intim jelenet fő érdekességét számunkra a két változat közötti csaknem két évtized képezi, ami alatt a festő művészete jelentős változásokon ment át.

Összevetésükkor az első, ami szembetűnik, a kiskomáromi ábrázolás szűkebb kivágása. Az angyal, illetve Mária figurája – a türjei képpel szemben – csaknem kitölti a képteret. Türjén még fontosnak tartotta hangsúly-

lyozni a festő a színtérül szolgáló magas, boltozatos, klasz-szicizáló termet, míg Kiskomáromban a környezet teljesen mellékes körülmény, az angyal és a Boldogságos Szűz kettősének lényege az „Ave Maria...” misztikus szavainak elhangzásakor a hírnök és a kiválasztott között kialakult kapcsolat. Mozdulatuk – bár alapjában véve egyező – mégis teljesen más hatású a két képen. Türrén – Maulbertsch hatására – élesebb az arcok árnyékolása, erőteljesebb, határozottabb az angyal lilomot átnyújtó mozdulata, de még a fejtartása és a pillantása is, csakúgy mint Mária nyakának túlhangsúlyozott expresszivitással szinte természetellenesen kicsavarodó meghajlása. Kiskomáromban ezzel a határozottsággal szemben a két alak lágyabb, sőt lagymatagabb. Annak ellenére, hogy a jelenet éppen a szelídség és engedelmisség évezredes példaképe, e változtatás sokat elvesz a kifejezőerőből és a Türrén még tagadhatatlanul meglévő lendületből. Az angyal arcát a szigorúság helyett kedélyes derű önti el, teltebb karját egészen enyhén meg is hajlíja. A Türrén hangsúlyozottan dinamikus, lépő lábmozdulata eltűnik, az ellentétes irányú mozgásra épített, csavarodó testtartása statikussá válik. Mária lényéből itt már hiányzik a váratlan jelenés feletti megrettenés, alakja inkább az elragadtatott imádságban feltűnő látomás előtti hódolatot tükrözi, és nem az isteni küldött fizikai jelenlétét.

E két kép is a diagonalitásra épül, melynek irányát az angyal és Mária fejét összekötő képzeletbeli egyenes adja, s az angyal kinyújtott karja is hangsúlyozza. A már említett eltérés miatt ez Türrén jóval tisztább szerkezet ad, s e vonal itt amúgy is jóval kevésbé meredek. Kiskomáromban az angyal nem annyira előlép a háttérből, mint inkább megáll a térdelő Mária fölött, amivel szinte le is zárja a képteret, erősen csökkentve annak mélységét. Az átlós alapírányt különösen Türrén egészíti ki az ellentétes (bal alsó sarokból induló) diagonális, melyet nem csak az angyal feje és a háttérben lebegve adoráló puttók által (Kiskomáromban is) kijelölt vonal, hanem a helyszínül szolgáló terem párkánya, illetve a padló köveinek fűgái is hangsúlyoznak (utóbbiak a későbbi változatról hiányoznak).

A két kép közül a kiskomáromi modorosabbnak, simábbnak és fáradtabbnak mondhatjuk. Árnyékolása kevésbé kontrasztos, tónusai lágyabbak, háttérszínezése sejtelmesebb. Éppen az az expresszív erő hiányzik belőle, ami a türréi legnagyobb erője volt. Az embernek óhatatlanul az az érzése támad, hogy a Türrén még fiatal, ambiciózus, bizonyítani akaró Dorffmaisternek a téma Kiskomáromban már nem kötötte le a figyelmét, és egy korábbi (akkor sem egészen önálló) megoldására épített, fontosságát tekintve tucatképet festett az Annunciáció-oltárra.

A két mellékoltárkép körül szintén megtalálható a festett oltárfelépítmény. Ezek a félköríves, egyszerű (növényi) motívumokkal díszített timpanont egymás mögött két-két kerek oszlop tartja, szobrászati díszek nincsenek.

A szentély ugyanebben az évben készített, az apostolfejedelmek búcsúját ábrázoló mennyezetképének témája egyértelmű utalás a plébánia valódi kegyurának számító óbudai Péter–Pál-prépostságra. Dorffmaister itt is egy korábbi kompozíciójához nyúlt, és a téma Császáron megfestett és Tüskeszentpéteren módosított oltárkép-változatát adaptálta a boltozati freskó követelte formátumhoz. A sokalakos oltárképet levegősebbé tette, szereplőit széthúzta, kétoldalt egy-két mellékalakkal kiegészítette, mindezzel azonban a lényegét érintetlenül hagyta. A kom-

pozíció középpontjában továbbra is a világoskék ruhát, sárga köpenyt viselő Szent Péter és a szürkeruhás Szent Pál egymást átölelve tartó figurája áll, a Pál mögül előlépő, őt kötélen maga után vonó pribékkal, aki – a többi szereplő oldalirányba való széthúzása miatt – szintén a fókuszba kerül. Lábuknál a kulcsok és a kard hevernek – attribútumként – a földön. A mögöttük álló gúnyolódó alakok elhagyásával csoportjuk szerkezete letisztult. A tőlük jobbra üresen maradt közt a művész egy feltámasztott zászlóval töltötte ki, mely alatt halványan egy sisakos és egy puttófej látszik (a talaj magasságában, a kötetlet tartó ör lába mellett). Jobboldalt a ruhátlan felsőtestű hóhér és két segítője által (Péter számára már) tartott kereszt kompozicionális szerepének a császári bizonytalanság után Tüskeszentpéteren történő megtalálását már említettük, ezt most a bal oldali páncélos fogta lándzsa – melyre a kivégzés jogszerűségét igazoló SPQR feliratú táblát akasztották – egészíti ki piramidálissá. Képszerkezeti okokból a katona figurája, aki balra került a képen, ezúttal ül (még hozzá nekünk háttal, eléggé kicsavart, természetellenes testtartásban). Így a kezében tartott lándzsa föléje is magasodó egyenesére nagyobb hangsúly eshet. A szélesebb formátum teszi lehetővé a keresztet tartó, háttal álló félmeztelen férfi és páncélos társa erőteljesebben megdőlő, expresszívebb mozdulatát is, mely a keskenyebb oltárképre már nem fért volna rá, ugyanígy a lándzsát tartó katona mellett a földön elnyúló szemlélődő alabárdos sem. Az ő jelenlétének egyébként semmilyen jelentősége nincs a képen. Szerepe talán a katonáknak a tragikus jelenetnél tanúsított közönyére való utalás lehet, de az is elképzelhető, hogy alakja csupán a festő anekdotázó hajlamanak köszönhető.

A kompozíciót felül lezáró angyal figurája szinte pontos ismétlése a tüskeszentpéterinek, jelentéktelen részleteken (pl. szélesebb szárnyak) túl az egyetlen eltérés az, hogy ezúttal mindkét kezében palmaágat hoz (Császáron elhelyezése vertikálisabb, kompozicionálisan kevésbé kiértelt, figuráját ott puttók kísérik). Csaknem kinyújtott lábánál (fontos segédvonal) egy másik angyal ruhátlan felsőteste bukkan elő a felhőkből, ő Tüskeszentpéteren még hiányzott.

Az ovális formátumú kompozíció kétoldali kiegészítése hangsúlytalan. A bal szélén (a fő nézetre már merőlegesen) tegezét tartó szakállas katona párába vesző félalakja látszik, jobboldalt pedig fehér lován vágató, kinyújtott kezében talán lándzsája végét fogó páncélosé, kinek feje fölött kibontott harci lobogó sejlik elő. A kép-tér alsó részére, nagyjából félkörbe szervezett szereplők felett, a mártíromság palmaágait hozó angyal (középen) körül jóval több a szabad hely, mint az oltárképeken. Dorffmaister ezt sárgás-kékes, misztikusan, kicsit talán fenyegetően kavargó felhőkkel töltötte ki, melyek nem csak a lobogót, de a másik oldalon feltűnő angyalt is párás ködbe burkolják. Nem csupán a mártírjelenetre irányuló túlvilági figyelemnek jelzése ez, hanem vészjósló megnyilvánulás is egyben a megtérést elutasító hatalom és kiszolgálói ellen. A képmező gyöngysoros keretelése alatt a festő szignója olvasható.

A templomhajó mennyezetének három, tematikailag az oltár felől kiindulva kronológiai sorrendbe elhelyezett freskójelenete már a tizenkét évvel későbbi, 1793-as festési periódus eredménye. Közülük a *Szent István korona-felajánlását* élénk állító elsőnek ovális formátuma meg-egyezik az előző, Péter–Pál-képével, az utóbbi kettő nyomott alakja alapján egymással állítható párba. A korona-felajánlásnak a 18. században rendkívül népszerű jelene-

te a hagyományos elemek mellett több új, a festészeti fel fogás változására utaló vonást is mutat. A jelenetet magát a művész itt az ovális képmező egyik féloldalával párhuzamos, hátsó részén architektúráisan lezárt, eléggé csekély mélységű sávra szervezte, melynek alján külön hangsúlyozta a talajvonalat. A rövid csizmát, fehér nadrágot és mentét, vállain díszes, világoskék palástot viselő szent király a kép közepén, néhány lépcsőfoknyi emelvényen, féltérdre ereszkedve ajánlja az előtte lévő, márvány oltármenzára helyezett koronát, jogart és országalmát a megnyíló felhőkből megjelenő Szűz Máriának és gyermekének. Festője ezúttal nem élete vége felé járó, ősz aggastyánnak ábrázolta (ahogy Hartvig püspök legendája leírta e jelenetet), hanem sötéthajú és -szakállú, javakorabeli férfinak. Kezét sem kulcsolja könyörgésre vagy emeli föl hódolóan (esetleg egy párnán tartva a koronát), hanem kifordított tenyerét büszkén combjának feszíti, s ezt a büszkeséget sugározza egész testtartása is. Nyoma sincs rajta annak az alázatnak, amely a 18. századi felfogás alapján a Boldogságos Szűzet *Patrona Hungariaevá* avató felajánlás során elvárható lenne. Lába előtt, hanyagul az oltár asztalának támasztva az ovális formátumú országcímer látszik. A kép egyetlen egyházi szereplője, a közvetlenül István mögött álló, pásztorbotot tartó, mitrás, ősz püspök kezét meglepetésteli hódolattal emeli a szívéhez a misztikus eseményen ámulva.

A többi jelenlévő mind a világiakhoz tartozik: országnagyok, katonák, közöttük baloldalt Szent Imre herceg. Jobboldalt egy lapos sziklapadon sújtásos fehér ruhát és palástot viselő aggastyán ereszkedik meglepetten térdre a feltűnő Mária láttán, tekintetét rá emeli, karját hódolóan kitárja, közben baljával fokosára is támaszkodik. Mögöt

te barnaruhás, tollas süveges nemes figyel, oldalára kötött szabályával, de csak a kezét emeli fel döbbenet. Hát rébb, a sziklapad mögött többnyire nagybajuszú katonák hattagú csoportja látszik félig takarva. Főleg egymással vannak elfoglalva, háttal álló, kardot viselő egyikük előredőlve, kissé meghajló lábakkal magyaráz valamit, társai hallgatják. Közülük csak ketten emelik fejüket Mária és a kis Jézus felé.

A bal oldali harcosok sem nagyon érzik át a pillanat jelentőségét. Az előtérben, az oltár oldalánál a földön ülő kezét ölébe teszi, s dölőfős tekintettel maga elé mered. A mögötte álló jobb lábbal kissé előrelépve kivont kardjára támaszkodik, arckifejezése, felfelé irányuló tekintete arra utal, hogy megérintette az esemény rendkívülisége, noha súlyát nem fogja fel. Tőlük balra áll, illetve inkább éppen térdre ereszkedik a fiatal Szent Imre, akit a királyhoz hasonlóan fehér ruhája kiemel a barnás öltözetű katonák közül. Az ő arca teljes átélést tükröz. A háttérből felbukkanó fiatal harcos ugyanakkor semmit sem vesz észre, pillantása kifelé irányul a képből. A bal szélén, ugyancsak egy sziklapadon egyszerű ruhát viselő, nagybajuszú férfi ül. Imrén kívül ő e csoportból az egyetlen, kinek fejéről lekerült a süveg. Nem csak arcával fordul Mária felé – aki ekkortól fogva a Magyarok Nagyasszonya –, hanem kinyújtott, arcát részben eltakaró karjával is rá mutat.

A Boldogságos Szűz és gyermeke angyaloktól és putóktól kísérve, mennyei dicsőségben jelenik meg. Nem tartoznak e világhoz, s transzcendens anyagtalanságukat Dorffmaister alakjuk haloványabb megfestésével is hangsúlyozta. A meglepően erőteljes alakú Mária kegyesen előrehajló fejjel tekint a hozzá forduló királyra, balját biztatóan kissé felemeli, a kis Jézus pedig megáldja őt. Felhő



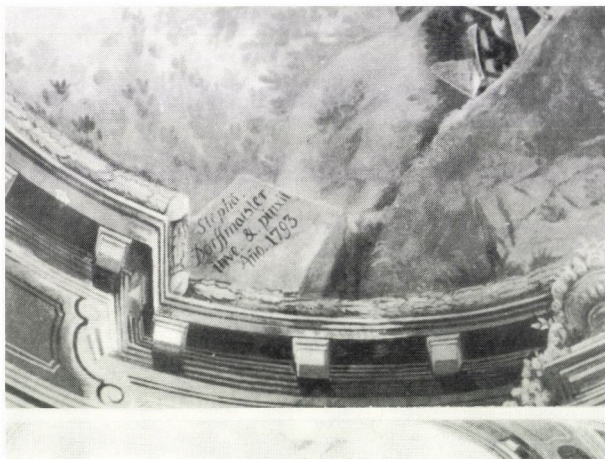
16. Szent Péter és Szent Pál búcsúja. Kiskomárom, mennyezetfreskó a szentélyben, 1781



17. Szent István felajánlja a koronát. Kiskomárom, mennyezetfreskó a hajóban, 1793



18. I. András helyreállítja a kereszténységet. Kiskomárom, mennyezetfreskó a hajóban, 1793



19. Kiskomárom, Dorffmaister István szignatúrája, a 18. kép (ott nem látható) részlete

trónusuk mellől egy angyal nyúl kinyújtott kézzel a korona felé, jelölve a könyörgés meghallgatásának. A kompozíció felső lezárását érdekes módon nem Mária, hanem a felette lebegő angyal figurája adja, aki éppen a megnyílt égbolt sötétebb felhők glóriájától övezett aranyló nyílása előtt repdes.

A jelenet – ezzel is eltér az ikonográfiai séma íratlan szabályaitól – a szabad ég alatt, mégis szakrális térben játszódik. Ezt hátulról kevésbé látszó, klasszicizáló épület-homlokzat zárja le, mely jobboldalt egy alacsonyabb építményben folytatódik, a bal szélén pedig egy virágvázával díszített kőkorlát egészíti ki (ez előtt ül a felfelé mutató férfi). Idealizált, nem konkrét helyszínt ábrázolt tehát a művész, melynek egyetlen fontos eleme a közepén lévő oltár. Az már a kép belső, tartalmi ellentmondása, hogy egy felszentelt oltár, szakrális szimbólum körül, a király imája alatt a katonák üldögeinek és beszeletgetnek, ugyanakkor formai szempontból éppen ebből az ellentmondásból származik a kompozíció oldottsága és ritmusa.

A koronafelajánlás általában hangsúlyosan belső térben, leginkább templomban játszódó, többnyire kevésalakos, intim, ugyanakkor mélyen hódolatteljes jelenet[78] Dorffmaister szabad ég alatti, a király nagyságát, büszkeségét és magyarságát kihangsúlyozó udvari történekként állítja elénk. A formai jegyek módosulása persze nem pusztán ízlésbeli változásra vezethető vissza, annak a keletkezési dátumot megelőző történelmi események aktuálpolitikai magyarázatot adnak. II. József nem csak az egyháznagyok jelentős része neheztelt befolyásukat visszaszorító politikája miatt, hanem a nemesség jelentős része is, hisz a király intézkedései az ő évszázados jogait is sértették. 1790-ben bekövetkezett halála után nagyon is indokolt volt egy hangsúlyos mennyezetfreskón hangoztatni, hogy Mária Szent István koronafelajánlása nyomán nem az egész birodalomnak, hanem a magyaroknak Nagyasszonya, akiknek nemzeti büszkeségét a képen a szent király mozdulata és testtartása jól tükrözi, és a látszólag indokolatlanul odafestett címerpajzs szinte szájbarágóan egyértelműsíti. A kép tehát közvetlen lecsapódása a nemzeti öntudat felszínre bukkanásának, és a nemesi, valamint egyházi rend érdekeit sértő legfontosabb királyi intézkedések „visszacsinálásának”.[79] Dorffmaisternek sikerült e változtatásokkal a séma eredeti jelentésén úgy módosítani, hogy a hangsúly ugyan eltolódott,

de a további tartalmi rétegek – a háttérbe szorulva ugyan – továbbra is érvényben maradtak.

A koronafelajánlás jelenete ugyan a korban a legközkedveltebbek közé tartozott, Dorffmaisternél mégis alig fordul elő. A mohácsi ferencesek hasonló témájú, korábban neki attribuíált főoltárképének (1774) mestere Boros László megállapítása szerint Baumgartner János körében keresendő.

A következő mennyezetkép témája – I. András helyreállítja a kereszténységet a pogánylázadás után – kissé szokatlan, bár éppen Dorffmaister az, aki a 18. századi magyar festészetben az elsők között készített történelmi ábrázolásokat (sőt csataképeket, mint a szentgotthárdi [1784] és szigetvári [1788] templombelsők boltozatára).[80] E sorba illeszkedik a két utolsó kiskomáromi mennyezetfreskó is. Képünkön a király és a köréje csoportosulókat képezik a kompozíció központi részét, és tulajdonképpen két további jelenetre osztják azt. Baloldalt már a lázadók által lerombolt templomok újjátervezése folyik, míg jobboldalt a felkelés egy véres jelenetét láthatjuk: Szent Gellért és püspöktársai, Beszteréd, Bödi és Benéta mártírhalálát.[81]

Az egész freskó központi alakja a Lengyelországból hazahívott, itt már a koronát is viselő Endre herceg, azaz I. András. Némi történelmi anakronizmussal javakorabeli, szakállas, enyhén köpcös embernek ábrázolta a művész. Csizmát, süjtásos fehér ruhát, aranyos palástot visel, oldalán kardot. Csípőre tett bal kezében kissé hanyagul a jogart fogja, jobb kezével összehajtott iratot nyújt át az előtte álló püspöknek, aki a királyi méltóság előtt meghajtja térdét. Egymás mögött három mitrás főpap áll itt, fejük lépcsőzetesen követi egymást. Közülük az iratot átvevő van a legmesszebb a királytól, míg harmadik társának a feje közvetlen Andrásé mellett van. Mögöttük fedetlen fejű, kerekkepű ministráns (szerpap?) közeleg, kicsit hátrébb két másik körmeneti keresztet hoz, a negyediknek már csak a feje látszik közöttük. A király mögött magas, egyszerű ruhás, felemelt kezű, idősebb férfi áll kissé meggörnyedve (feje ezáltal kerül egyvonalba a püspökével és az uralkodóval), jobb kezével hosszú botra támaszkodik. Mellette fegyverhordozó apród tartja az ovális magyar címerpajzsot, hátrébb tollas süvegű, félig már takart vitéz figyel a királyt. Tőle jobbra az előtérben sisakos, az övére kürtöt akasztó katona tart éppen kivont karddal a lázadók felé. Figurája összekötő kapocs a kompozíció két része, a két eltérő helyszínen játszódó jelenet között (de talán Benéta püspöknek a legendában szereplő megmentésére is utalni akart vele a művész).

A középső csoport mögött magas, félköríves nyílású, felül timpanonnal koronázott antikizáló épület zárja le hátulról a képet e központi részét. Alighanem templomról lehet szó, ami fölött megnyílik az ég, és egy kitárt karú angyal hozza az isteni áldást a rend és a keresztény vallás helyreállítóira. Az épülethomlokzat hasonló megjelenéssel szerepel a császári templom *Kulcsátadás*-kompozíciójának háttérében, ugyanakkor egyszerűsített változata a festő III. Béla megalapítja a szentgotthárdi apátságot tárgyú festményén (Budapest, Magyar Nemzeti Galéria) a király mögött látható és a szombathelyi székesegyház mellékoltárképén (*Szent István megalapítja a pannonhalmi apátságot*) is feltűnő kulisszának.

A mennyezetfreskó bal szélén fás-ligetes háttér előtt egyenes tartású, de már deresfejú „architekt” ül egy földpadon, a lába mellett szerszámaival. Félcipőt s magas-szárú harisnyát visel, könnyedén vállára vetett köpenye bal oldalát takarja, egyszerű, sárgásbarna mentéjét dere-

kánál széles öv fogja össze. Kezében kéttornyú templom táblára szögezett tervét tartja. Előtte galambősz, szakállas törpe egytornyú templom földre támasztott vázlatát mutatja, kezében két tollat tart. Mellettük kékruhás, vörös bársonyköpenyes, süveges nemes (háttal) diskurál egy nagybajuszú, csipőre tett kezű páncélossal, s kezét felemelve mutat a király felé: íme hazatért, már készülhetnek a tervek az újjáépítéshez. Ők a királyt várják, a konszolidáció hívei, ellentétbe állítva a túlsó oldal szereplőivel. Az ülő építész mögött, a kép sarkában egy kőtblán olvasható a festő szignatúrája: Stepha. Dorffmaister inve. & pinxit Ano. 1793.[82]

Az ábrázolás bal oldalának és középső részének statikus csoportjaival szemben a jobb oldali „szín” kavargó és dinamikus. Harci jelenetnek is nevezhetnénk, de fegyver csak az egyik félnél van, így inkább mártíromságnak vagy kivégzésnek mondhatjuk. Az előtérben két agyonvert, összecsuplott főpap fekszik a földön, az egyik hanyatt, a közelebb lévő az oldalán. Egy szintén fekvő harmadikat ketten is ütlegelnek: egy féltérdre ereszkedő, előrehajló pogány rövid bunkósbottal, hosszúhajú, nagybajuszú, félmeztelen, a püspök mellére taposó társa pedig hosszúnyelű fokossal készül éppen lesújtani rá. Ő felémelt kézzel még erőtlenül védekezik, nyitott szája talán segítségért kiált, szeme a rémülettől kifordul (alighanem őt azonosíthatjuk a legenda szerint végül is megmenekült Benétával). Fokossal támadó pribékje derekára bő, súlyos redőkkel vető (és kevésbé odaillő) drapériát kötött, melyből kilátszik előrelépő lábszára. Teste megfeszül a halálosnak szánt csapásra felkészülő lendülettől, karjai kicsit elrajzoltak. Alakja Troger Herkulesét idézi a zweltli kolostorkönyvtár mennyezetképéről,[83] annak csaknem pontos ellentettje. Csoportjuktól jobbra egy negyedik, őszszakállú papot, Szent Gellértet teperi a földre és sújt le rá botjával egy felül ugyancsak ruhátlan lázadó. A püspök karját még széttárja, szeme utolsó könyörgésként az égre tekint, szája a legenda szerint Szent István protomártír utolsó fohászatát mondja: „Uram, Jézus Krisztus, ne ródd fel nekik bűnül, mert nem tudják, mit tesznek.”[84] Az egyházi hierarchiában elfoglalt helyét társainál egyébként is díszesebb ornátusának fehérsége is mutatja. Feje körül emellett glória jelzi eljövendő kanonizálását, fölötte, a kép szélén a már széttört kordé sarka látszik, melyen a később órára elnevezett, akkor még Kelen-hegy szikláiról letaszították (csak miután ezt túlélte, végeztek vele a legkegyetlenebb módon, s verték szét koponyáját egy sziklán).

A párás ködbe vesző háttérben – a távolságot érzékeltette ezzel a művész – további felkelők fenyegetőznek öklüket rázva vagy éppen felemelt bottal, a földön már agyonvert vagy még kínlódó áldozataik fekszenek. Balról, a király felől már későn érkezik a segítség a kivont karddal feléjük lépő katona személyében.

Az (itt nem a szó szoros értelmében vett) véres mártíromság-jelenetek igen kedveltek a teatralításra különös hangsúlyt fektető barokk művészetben, de mindenkor jól példázta a szélsőséges körülmények közötti dicsőséges helytállást. Megfestésére Dorffmaister számára az elegendőnél jóval több előkép állt rendelkezésére, melyek közül másoknál talán többet merített Maulbertsch fiatalkori művéből, a bécsi Schottenkirche Júdás Tádé és Simon apostolok vértanúságát ábrázoló képéről (1759–1760).[85]

A jól felépített kompozíció természetesen ezúttal is aktuálpolitikai mondanivalót hordoz, hisz a katolikus egyház II. József által megtépázott tekintélyének helyreállítását, a feloszlott szerzetesrendek újjászervezését, a türelmi ren-

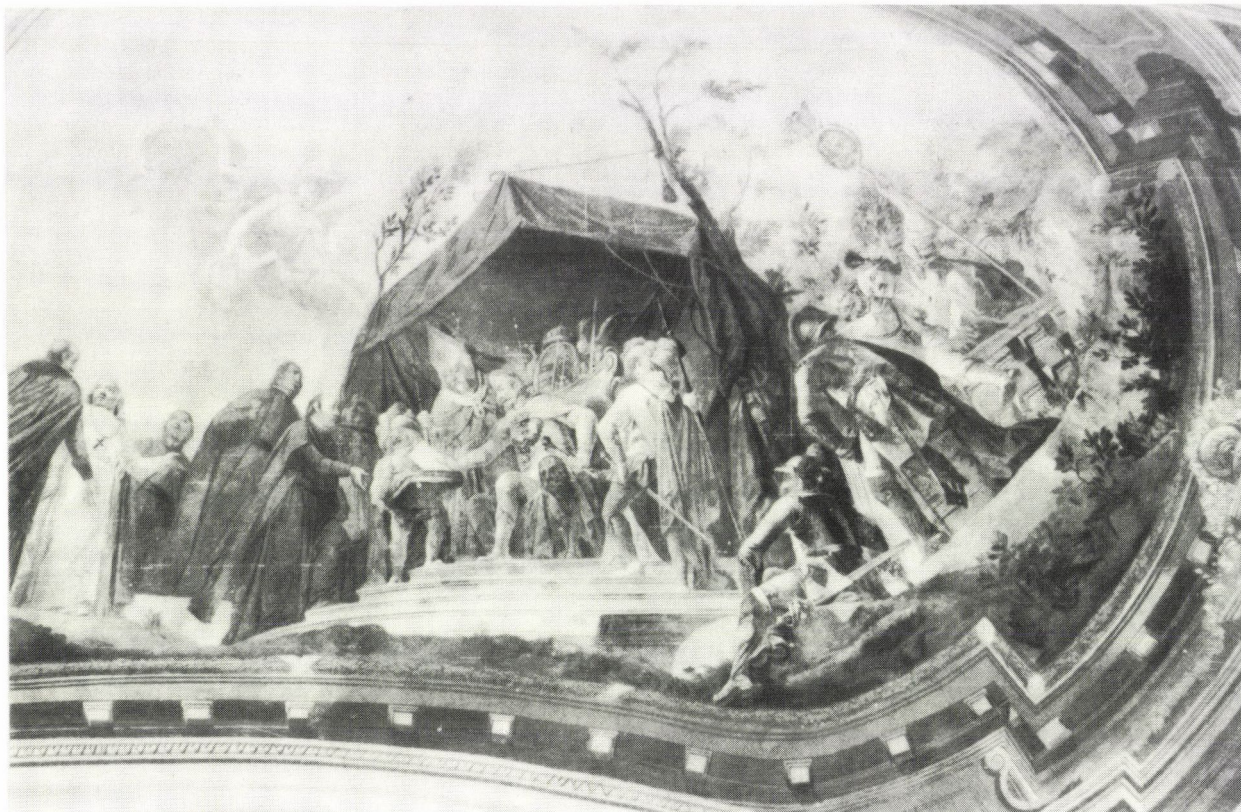
delet visszavonását a király halála után olyan uralkodótól várták, aki a magyar és főleg a katolikus érdekek érvényesítését hajlandó támogatni, vagy legalábbis nem áll azok útjába (ennek II. Lipót, majd a megbízás valószínű idejében uralkodó I. Ferenc eleget is tett). Pontosan utal az ábrázolást megrendelő esztergomi káptalannak a korábbi uralkodó alatt elszenvedett érdekcserbulásaira, és a kereszténység helyreállítójaként feltüntetett új király(ok) iránti bizalmára és elvárásaira.

A soproni múzeumban őrzik e képnek a vázlatát (vászon, olaj, 37×61 cm, ltsz. 54.368.1). Ehhez képest a megvalósult variáción a kompozíció sokkal egységesebb és áttekinthetőbb. Bár a szereplők száma nemigen változott, mozdulatuk is alig, térbeli elhelyezésük, valamint megvilágításuk és árnyékolásuk módosításával sikerült a festőnek a három, a vázlaton még kicsit széteső csoportot összekapcsolni. A mártíromság-jeleneten sokkal élesebbek a fények, ezáltal fokozódott a drámaiság. Ez a *modello* tehát olyan stádiumot tükröz, mely már túl van a kompozíció felvázolásán, fő problémája a sokszereplős, többjelenetes ábrázolás belső egységének megteremtése és a drámai hatás árnyékolással történő fokozása.

A templomhajó utolsó, vagy ha úgy tetszik, a bejárat felől első boltszakaszának mennyezetképe az óbudaai prépostság birtokainak, köztük Kiskomáromnak a frissen felállított nagyszombati Collegium Rubrorum ellátására III. Ferdinánd által 1648-ban történt átadását idézi fel. Az előzőtől eltérően itt egységes jelenetet látunk, nagyszabású, sokszereplős történelmi kompozíciót. Középpontjában szabad téren, lépcsős emelvényen felállított, hordozható, négyszögletes, sátozott baldachin alatt trónusán ül a király (a kép középtengelyétől enyhén jobbra). Kissé előrehajolva helyezi az átadást rögzítő okiratot egy apród tartotta bársonypárnára, trónusa karfájára támaszkodó bal kezében a jogart tartja. Fehér ruhát és csizmát, aranyozott palástot visel, mellén díszes láncon lógó érdemrendet. Arcát, szakállát spanyolosnak festette a művész. Ruhája nem, csak a trónszék magas támlája felett látható, kétoldaltól a kardot tartó Habsburg sassal is körülvett koronás címerpajzs jelzi, hogy a magyar uralkodóról van szó. A trónus alacsony karfájának végére nagybajuszú, hosszúhajú emberfejet faragtak. Közvetlenül a király mellett nyeles kettős keresztet tartó, őszszakállú püspök figyelő kisérelődve az átadott iratot, amely után már kinyújtja kezét a vörös ruhás papok egymás mögött álló, háromtagú küldöttségének vezetője. Az iratot tartó apród arcáról szerepének fontossága tükröződik, felsőtestével hátradől, bal lábával egy lépcsőfokkal feljebb lép. Mögötte, a baldachin tartóoszlopa előtt másik főpap áll, ő azonban arcával az ellenkező irányba fordul.

A királyi trónustól jobbra a szemmel láthatólag az uralkodó biztonságáért felelős fiatal udvaronc vagy testőr áll, tollas sapkában, fehér kabátján keresztbe átvett széles, kék vállpánttal, vállára akasztott barna köpenyvel. Egyik lábával az apródhoz hasonlóan egy lépcsőfokkal feljebb lép, bal kezét hosszú törének markolatán nyugtatja, jobbával magas alabárdot tart.

E középső csoport azért is érdekes, mert Dorffmaisternek a már említett, a szentgotthárdi apátság alapítását megjelenítő képeről köszön vissza. A király mozdulata alig, inkább lábtartása változott, a jobbán álló, prémes palástos vitézből öreg püspök, a felemelt kezű ciszterci apátból előrenyúló, vörös ruhás jezsuita, az uralkodó másik oldalán a magyaros ruhát viselő, hosszúnyelű fokosát tartó nemesből azonos tartású, de hozzá képest kilenc-



20. III. Ferdinánd a nagyszombati Seminarium Generalénak adományozza Kiskomárom birtokát. Kiskomárom, mennyezetfreskó a hajóban, 1793

ven fokkal elfordított, nyugati ruhás udvaronc lett, egymáshoz való viszonyuk képszerkezetileg azonban nem változott.

A kiskomáromi mennyezetfreskó bal oldalán Dorffmaister – kellő jelentőséget tulajdonítván a nagyszombati Seminarium Generale megalapításának és a többi között Kiskomárom átadásának – mintha az egész országgyűlést hívta volna tanúnak. Követei egy derékszögben kétszer megtörtő baluszteres korlát mögött, egyikük előtte – ő csípőre tett kézzel, a korlátra könyökölve – áll, sötét ruhában és figyelni a királyi okirat átadását. Csak egy fiatalabb, a többiektől eltérően kék ruhát viselő társuk fordul inkább szomszédjához. Előttük felemelt karral gesztikuláló, fehér ruhás főpap vitatkozik egy hosszú, sötét köpenyt viselő, háttal álló, idősebb úrral. Alakjuk összeköti a király körül csoportosulókat, illetve az őket figyelő rendi küldötteket. Utóbbiak mögött a teret íves nyílású, magas kulisszafal zárja le.

Az uralkodói trónus fölé boruló baldachintól jobbra, a tartóoszlop is szolgáló fácska tövéén kardos, páncélos, sisakos katona ül a földön, karjával szétterpesztett lábai közt támaszkodik. Egyenruhás társa a jobb szélén lévő másik kőkorlát sarkán nyugtatja kezét, de fejével nem III. Ferdinánd felé fordul, hanem a hosszú rúd tetején lévő („FELIX ROME IMP”-feliratú) császári méltóságjelvénynek a korláton ülő, egyszerű ruhát viselő hordozója felé. Kettőjük között, kissé hátrébb lila ruhás, szakállas püspök figyelni az eseményt. A katonának a sisakja olyan nyira eltakarja fejét, hogy a valóságban aligha látna ki alóla. A kompozíció jobb szélén, már a bokrok között, jórészt takarásban még egy kísérő áll, ruhája után ítélve talán ő is egyházi személy.

Az egyébként teljesen profán jelenet egyetlen szakrális utalása a baldachin fölött, attól kicsit balra kavargó felhőkből az isteni áldás közvetítőjeként feltűnő két angyal. Alakjuk homályosan bukkan csak elő a párák hátteréből, így csupán sejteni lehet, hogy az előbbre lévő kezében a dicsőség koszorúját hozza magával. Ugyanúgy, mint az előző képen, ők teszik templomi ábrázolásként is elfogadhatóvá a különben minden vallási jelleget nélkülöző történelmi kompozíciót.

A négy kiskomáromi mennyezetfreskó nagyszabású ikonográfiai program megvalósulása. Tematikailag valamennyi kép – bizonyos módon – az épület birtokosára vagy a megrendelőre vonatkozatható, ugyanakkor – elsősorban a két középsőnek – aktuálpolitikai jelentősége is van. A szentély Péter–Pál-ábrázolásánál a megbízó megelégedett a művész egy korábbi kompozíciójának felelevenítésével, mellyel témája szerint egyértelműen Kiskomárom jog szerinti birtokosára, a hasonló titulusú óbudai prépostságra céloz. A nagyrészt új megoldásokat mutató további három ábrázolás közül ugyancsak magától értetődik az utolsó mennyezetképnek a birtok hozadékát élvező nagyszombati Központi Szemináriumra való utalása. A *Koronafelajánlás*-, illetve A *kereszténység helyreállítása*-kép ezzel szemben burkoltabb szimbolikájú. A megrendelő esztergomi káptalan sem jog szerinti, sem valószínű birtokos nem volt itt, így a saját magára való vonatkoztatás bizonyos veszélyekkel is járhatott. Éppen ezért e képek elsősorban megrendelésük korának történelmi hátterét, hangulatát tárják – jelképesen – elénk, s a megbízó maga ennek elemeiből következtethető ki. A II. József alatt „mártíromságot szenvedő”, a király halála után, az ismét katolikussá vált és magyarságtudatában is

megegyesült országban újjászerveződő, az országos figyelem középpontjában álló megbízó csak a katolikus egyház valamely központi szerve lehet. Ennél tovább a programadó csak akkor mehetett volna, ha a nyílt történelmi anakronizmust felvállalva, Szent Gellért helyett Szent Adalbert mártíromságát rendelte volna – immár egyértelmű utalásként – a *Kereszténység helyreállítása*-kép mellékjelenetét, ezt azonban nem tette. Az ikonográfia sorai közt olvasva a megoldáshoz vezető utolsó gondolati lépés így már nem tehető meg.

A kiskomáromi templom kifestésének kiegészítő elemeit képezi az egykor a falakat is burkoló, ma már (valószínűleg az 1941-es restaurálásnak köszönhetően) csak a mennyezetet és a szentélyt kitöltő álarchitektúra és ornamentika.[86] A szentélyboltozat freskója ennek logikája szerint a pszeudokupola nyílásában jelenik meg. A kupola csigelyeiben lévő konzolokon a négy evangélista ül, alattuk a kétoldalt kosszarvszerűen csavarodó volutáktól lecsüngő füzérdísz indul a középben lévő puttófej felé. Az ovális formátumú kompozíciót két végénél akantusz- és kagylódíszű pajzsok fogják közre. A hajó első, *Koronafelajánlás*-képe hasonlóan ovaloid, míg a két utolsó boltszakaszé jobban kitölti a rendelkezésre álló helyet, hosszabb oldaluk lapított. Itt maga a boltozat nyílik meg a képmezővel, melynek széleit konzolok-tartotta párkány követi. Ez a képmező csúcsainál kétoldalt vissza, majd ismét előre ugrik, s a középső részt felül dús virágfüzérrel koronázott váza díszíti. A kiugrás a (boltozatra festett) oldalfalon is követi a párkány vonalát, tükrét kis féloszlopok és leveles ágak ékesítik, kétoldalt pedig egy-egy kiterjesztett szárnyú, ülő angyal fehérfestésű szobra kíséri. Ez megvan a *Koronafelajánlás* jelenete körül is, ott azonban az eltérő formátumból adódó technikai problémát megoldandó a művész egy, az ovaloid két végénél kis ablakkal áttört, faloszlopok tartotta tamburt iktatott be.

A diadalívét, a hevederíveket és az orgonakarzatot a festő gazdag, néhol csigavonalba kunkorodó, máshol palmettás medalionba hajló növényi ornamentikával díszítette,[87] de ennek dúsán burjánzó, néhol rokokós kagylómotívumokkal kiegészített elemei minden szabad falfelületet elborítottak. A szentély oldalfalán viszont – az ablakkal szemben – félköríves zárású falfülkében a *Győztes Immaculata* festett „szobra” áll a glóbuszon. A fülkét körselet formájú timpanon koronázza, benne üres címerpajzzsal. Kétoldalt füzéres-volutás fejezetű faloszlop kíséri. Ez utóbbi motívumok a szemközti falon, az ablak körül is megjelennek, teljessé téve a szentélydekorációt. Maga a fülkeszobor az Immaculata-ábrázolások azon ritkább típusát képviseli, amely nem pusztán a Szeplőtelen Fogantatásra utal, hanem Szent János Apokalipszisének napbaöltözött asszonyát gyermekével együtt, a Genézis-beli prófécia (Gen 3:15) valóra váltójaként, mint első és utolsó asszonyt jeleníti meg, amint a gyermek hosszú lándzsájával szétzúzza a glóbuszra csavarodó kígyó fejét.

A kiskomáromi mennyezetekepet mindenképpen Dorffmaister festészetének fő vonulatához soroljuk. Jelentőségüket nem kvalitásuk adja, hisz az jóindulattal sem kiemelkedőnek, legfeljebb átlagosnak mondható. A mester időskori alkotásairól van szó (különösen a templomhajóban), melyek a fiatal Dorffmaister műveinek expresszivitását – formai harmóniájuk ellenére – már nem érik el.[88] Ennek ellenére mégis fontos állomást jelentenek 18. század végi festészetünkben, mégpedig azért, mert a korban máshol is megfigyelhetően, egyre erősödő, de többnyire csak egy-egy, a történelmi hűséghez jobban ragasz-

kodó motívummal kifejeződő historizáló hajlam a két utolsó mennyezetképen mind tartalmi, mind formai (viselet, fegyverek stb.) szempontból uralkodóvá válik. Bár a klaszszicizáló történelmi kompozíció még az illuzionisztikus késő barokk templomi ábrázolás külső kereteit viseli magán, de azokat már szétfeszítve, s nagyrészt nekik ellent is mondván próbál önálló útra térni. E képek esetében nincs szó már a festett templomdekoráció *theatrum sacrum* vagy *Biblia pauperum* gyanánt való megjelenéséről. A programadó esztergomi káptalan (képviselője) az ábrázolások témájával a birtok hasznélvezőjére (Collegium Rubrorum), illetve részben önmagára akart utalni, mint akik a helyreállított kereszténységnek és a királyi kegynek köszönhetően élvezik a templom kegyuraságát. Valójában éppen ezzel a gesztussal engedte érvényesülni a felvilágosodásnak a vallásos élet (és külsőségei) profanizálására irányuló (általa egyébként nyilván elítélt) törekvéseit, és segítette elő a késő barokk festészet felbomlását.

Milejszeg

Freskók: festett oltárarchitektúra Szent István és Szent László szobrával, Szent Flórián, ablakon benéző donátor 1780-as évek második fele (?) Jelzés nélkül; erősen átfestve; az újabb festés alatt valószínűleg lemeszelt falképek

A milejszegi templom szentélyének falképeit Garas Klára tulajdonította Dorffmaisternek.[89] Sajnos oly erősen átfestettek, hogy ez ma már sem pozitív, sem negatív irányban nem igazolható. A festett oltárarchitektúra a Szent István- és Szent László-szoborral, az oldalfal Szent Flórián- és ablakon benéző donátor-ábrázolása[90] legfeljebb feltételelesen sorolható a Dorffmaister-œuvre-höz. Talán az utóbbi az, amelyik a legtöbbet őrizte meg eredeti állapotából. Nagyméretű, kétszárnyú (és jelenleg eléggé következtetlenül rajzolt) ablak nyitott felén nagybajuszú, erősen kopaszodó férfi tekint a szentélybe, a párkányra támaszkodó jobb kezében lelógó rózsafüzért tart. Sújtásos magyar ruhát visel, prémszegélyű kabátját elől lecsüngő zsinórdísz fogja össze. Megjelenésével, viseletével a 18. század végének felfogását tükrözi.[91]

A festett oltárépítmény és királyszobrok igen gyakori Dorffmaisternél, attribúciós támpontot ilyen állapotokban ennek ellenére nem jelentenek. A két király öltözete (csizma, szűk nadrág, rövid, sújtásos magyar kabát, palást, korona) és mozdulata közeli kapcsolatban áll a nagylengyeli templom festett oltárarchitektúrájában álló Szent István- és Szent Imre-szoborral. Ez az általuk jelzett, a művészre utaló korrall[92] és a donátorportréval együtt erősíti, mai kinézetük pedig nem gyengíti szerzőségének valószínűségét.

Dorffmaister zalai munkássága alapján kísérletet tehetünk egy nagyon vázlatos áttekintésre festészetének és a magyar művészetben betöltött szerepének változásairól, módosulásairól abban a harminckét évben, amelyet e munkásság felölel. A kérdést más formában feltéve: röviden vizsgálnunk kell azt is, mi tette lehetővé, hogy a premontreiek által hazánkba hívott és a bécsi művészeti akadémia stílusát és toposzait viszonylag frissen elsajátított, tehetséges osztrák festőből a 18. század második felének legfoglalkoztatottabb magyarországi művésze legyen. Ilyen megközelítésben a kérdés megválaszolása persze nem lehetséges pusztán a néhány zalai freskóegyüttes alapján



21. Donátorportré. Milejszeg, r. k. plébániatemplom, freskó a szentélyben, 1780-as évek második fele

(a tradicionálisabb oltárképek még kevesebb támpontot nyújtanak), azokat az életműből csak mint e dolgozat témáját képező csomópontokat emelhetjük ki.

Már utaltunk az 1761–1764 között a premontreiek türjei templomában és rendházában dolgozó Dorffmaister festészetében a trogeri és maulbertschi hatásra, de friss invencióira és kifejezőerejére is. E tekintetben azonban – talán maga is érezte, ha be nem is vallotta – elmaradt az ugyancsak Troger-tanítvány Caspar Franz Sambach, Johann Lucas Kracker, Maulbertsch, vagy (a hazánkban csak az 1770-es évektől működő) Joseph Hauzinger mögött. Ez okozhatta, hogy nem bontotta ki művészi egyéniségének a türjei képein felbukkanó reményteli csírait, legalábbis azok jó részét, mert az a megbízói réteg, amelyre többnyire támaszkodott és amely eltartotta, nem igényelte azt. A Türjén minden bizonytalansága ellenére invenciózusnak tűnő fiatal művész – hogy nagyszámú megbízá-

sának sikeresen eleget tehessen – hamar saját kelléktárába ültette át korának sikeres festészeti sémáit, s mellettük – akár azok némi módosításával – kialakította bármikor elővehető és felhasználható sajátjait is. Ennek köszönhetően művészi fejlődése viszonylag hamar megrekedt, és bár nem mindig, de feltűnő gyakorisággal ugyanazokat a – toposzá váló – megoldásokat alkalmazta, ha technikailag jól is, de egyre kevesebb átütőerővel. Dorffmaister éppen a fenti hiányosságai miatt elsősorban nem a gazdag főúri vagy főpapi megrendelőkkel állt kapcsolatban, hanem a szerényebb anyagi lehetőségekkel bíró köznemességgel (és vidéki rendházakkal). Ez ízlését tekintve meglehetősen konzervatív társadalmi réteg volt, amely az általa megrendelt alkotásokon az önálló megoldások személyi íz helyett a neves – és általa kevésbé megfizethető – bécsi mesterek magyarországi műveit kívánta felidézni.[93] Dorffmaister ezért az akadémikus ízlésű festészeti köznyelv művelője lett, amely olcsó, mégis reprezentatív megoldásai – festett architektúra, adaptált megoldások olykor többszöri felhasználása, uralkodó toposzok átvétele – miatt volt széles körben kedvelt. A művész remekül alkalmazkodott a stiláris igényekhez, tematikailag pedig az adott helyhez és a hagyományokhoz.[94]

Igazán jelentős feladatot azonban keveset kapott, aminek egyik magyarázatát – a fentiek illusztrálásaként – éppen a novai templom freskóegyüttese kínálja. Hiába jelenti Dorffmaister életművének fontos állomását, a megbízó Szily püspök új székhelye jelentősebb festői dekorációinak elkészítéséhez mégis a választékosabb, kifinomultabb – nagyobb hírű – Maulbertschet hívta meg. Nem véletlen az sem, hogy a gazdag esztergomi káptalan csak egy távoli zalai birtokán fekvő templom dekorálását bízta rá.

Paradox módon Dorffmaister jelentősége is éppen ehhez a megrendelő réteghez való erős kötődésének köszönhető. A nemzeti ügyért folyó küzdelem legfőbb letéteményesei elsősorban közülük kerültek ki, s inspirációjukra a II. József alatt kiélesedő ellentétek a templomi köntösbe bújtatott nemzeti-történelmi tematika megjelenését eredményezték a festőnél.[95] A klasszicizáló-historikus téma azonban új formákat is igényelt, szétfeszítve a késő barokk templomi-vallásos festészet hagyományos kereteit. E lépés megtételében Dorffmaistert már erősen akadályozta az elmúlt korszakban gyökerező, ekkorra konzervatívvá váló szemléletmódja,[96] amelyen csak részben tudott felülemelkedni. Nem segítette ebben az sem, hogy freskóinak jellege (történelmi kompozíciói – így a kiskomáromiak is – illuzionisztikus mennyezetképek) és architekturális környezete (késő barokk templomépület) nem változott. Ezzel az ellentmondással, amely nemcsak Kélt-Közép-Európa, hanem például a délnémet tartományok freskófestészetét is jellemezte a 18. század végén, a művész már nem volt képes megbirkózni. A probléma megoldása csak a teljesen új igényekkel és új műfajokkal felépülő következő korszakban válik majd lehetségessé.

Kostyál László

1 *Fábián Mária*: Dorffmaister István munkássága a szombathelyi egyházmegyében. Vasi Szemle III. 1936, 18–21; *Szmrecsányi Mariann*: A novai templom és falképei. Budapest 1935.

2 *Mihályi Ernő*: Dorfmeister és a barok képirás Sopronban. Sopron 1916; *Dr. Mihályi Ernő*: Dorfmeister Sopronban. Magyar Művészet IV. 1928, 540–552.

3 *Fábián i. m.* Vasi Szemle II. 1935, 296–316. és III. 1936, 16–36.

4 *Boros László*: Dorffmaister Somogyban. Somogy megye múltjából 5. 1974, 61–83. A cím sajnos egy kicsit megtévesztő, mert a szerző csak a zicsi baldachinnal és a toponári freskókkal foglalkozik részletesen, a művész további somogyi munkáit csak megemlíti.

5 *Boros László*: Dorffmaister Baranyában. Művészettörténeti Értesítő (MÉ) XXII. 1974, 269–284.

6 *Csatkai Endre*: Dorfmeister István festő fiai. MÉ VI. 1960, 40.

7 In: Művészet Magyarországon 1780–1830. Szerk. *Galavics Géza*, *Szabolcsi Hedvig*. Budapest 1980, 122., de az 1993-ban a közép-európai barokk nemzetközi éve alkalmából a Budapesti Történeti Múzeumban megrendezett kiállítás katalógusában is: Barokk művészet Közép-Európában. Utak és találkozások. Szerk. *Galavics G.* Budapest, 1993 [1994], 176. Egyébként éppen *Csatkai* volt az, aki egy harmadik dátumot – 1725 k. – is felvetett a Művészeti Lexikon (Szerk. *Zádor Anna* és *Genthon István*. Budapest 1965) vonatkozó szócikkében (I. kötet, 559.).

8 Hasonló esetre kevés példát ismerünk. A tanulmányait ugyancsak korán kezdő *Kracker* tizennégy éves volt, mikor beiratkozott az Akadémiára (l. *Jávor Anna*: *Kracker* Bécsben, MÉ XXXIII. 1987, 197–198.).

9 *Wanda Aschenbrenner-Gregor Schweighofer*: Paul Troger. Leben und Werk, Salzburg 1965, 207.

10 A művész nevét a – főleg korábbi – szakirodalom gyakran e formában írta, noha szignóin (három kivételt ismerek, *Türjén*, *Celldömölk* és *Gutattötös*) általában a Dorffmaister változat szerepel.

11 Nem tévedhetetlen persze a halotti anyakönyv, mint ahogyan a családi hagyomány sem, de tizenkét évnyi tévedés aligha tűnik elképzelhetőnek.

12 Talán *Ulrich Thieme-Felix Becker*: Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler, IX. Band. Leipzig 1913 vonatkozó adata nyomán. A szócikk szerzője *Lyka K.* Születési éveként itt 1729 körül („um 1729”) szerepel.

13 *Mihályi i. m.* 1928, 540. szerint a bécsi Spittelbergben működött.

14 *Garas Klára*: Magyarországi festészet a XVIII. században. Budapest 1955, 103.

15 Legalábbis a szobrász önéletrajza szerint. A bécsi Akadémia anyakönyve cipész fiának mondja (l. a 17. jegyzetet), és *E. Tietze-Conrat* nővére házasságkötése kapcsán is megemlíti, hogy cipész leányáról van szó. Utóbbi forrásidézettel ellentétbe kerül a szobrász általa is közölt önéletrajzában vonatkozó adatával (*E. Tietze-Conrat*: *Johann Georg Dorfmeister*. Kunstgeschichtliches Jahrbuch der K.K. Zentral-Kommission für Erforschung und Erhaltung der Kunst- und historischen Denkmale, Band IV. 1910, 228–244; 237., ill. 244.

16 *Mihályi i. m.* 1916, 14. *Fábián Mária* azonban már utal rá, hogy *Georg D.* már 1750-től az akadémián tanult, tehát nem együtt iratkoztak be: *Fábián i. m.* Vasi Szemle II. 1935, 298.

17 Bécs, Archiv der Akademie der bildenden Künste in Wien: *Nahmen-Register* Aller deren, welche die von Ihre Röm: Kai: und Kön: kath. Mai Carolo Sexto Anno 1725 aufgerichtete, Anno 1726 den 20 Aprils aber das erste Mal eröffnete freye Hof-Academie der Mahlerey, Bildhauerey, und Baukunst frequentirt haben: Zusem getragen von Leopold Adam Wasserberg der Academie Secretario, und 1740 angefangen. Sign. 1a (1726–1753), fol. 312: 1751 „D”

Dorfmeister Steph: *Stückers[ohn]*: bey der Goldenen Sonn auf dem Spittelberg. 13 oct.

Ennek másolata, valószínűleg rossz dátummal in: *Aufnahms Protokoll für die academischen Schüler vom Jänner 1738 bis Juli 1765*. Sign. 1b, fol. 116v: October A^o 1755: 13. Dorffmeister

Stephanus eines Stückers Sohn Bey der Guldner Sonn auf dem Spittelberg wohnhaft.

Ezzel szemben in: Sign. 1a, fol. 295: 1750 D: Dorfmaister Joan: Georg: Von Wien Schusters[ohn]. [logiert]: auf dem Spittelberg bey dem Grünen Adler. 6 July.

Dorffmaister Istvánnak alighanem testvére volt *Barbara Elisabeth Dorffmeister*, *Vinzenz Fischer* felesége. Ő 1743-ban született, apja cipész (!) volt, és a Spittelbergen, a Goldene Sonne nevű házban lakott (l. *Heinz Schöny*: *Wiener Künstler-Ahnen*, Genealogische Daten und Ahnenlisten Wiener Maler. 1. Mittelalter bis Romantik, Wien 1970, 83.). Ezek szerint Dorffmaister István *Vinzenz Fischer* sógora volt. Vö. *Tietze-Conrat i. h.* Itt szeretnék köszönetet mondani *Jávor Annának*, hogy a fenti adatokat rendelkezésemre bocsátotta, illetve felhívta rájuk a figyelmemet.

Ugyancsak rokon – testvér? unokatestvér? – lehetett a szobrásznak az akadémiai anyakönyvből is ismert, fiatalon, 23 éves korában, 1765-ben elhunyt festő unokaöccse, *Johann Evangelist Dorfmeister*, aki szintén a Spittelbergen lakott (l. *E. Baum*: *Katalog des Österreichischen Barockmuseum im Unteren Belvedere in Wien*. I, Wien–München 1980, 145–146.).

18 *Garas i. m.* 1955, 213.

19 *Fábián i. m.* 1936, 18. Itt egy, a türjei levéltárban akkor még fellelhető irat adata alapján megemlíti, hogy a művész már ekkor dolgozott a prépostságnak, valamint *Kovács Imre*: *A türjei Premontre Prépostság története*. Zalai Gyűjtemény 32. 1991, 169.

20 *Klara Garas*: *Franz Anton Maulbertsch 1724–1796*, Budapest 1960, 192., hivatkozik: *Brno*, *Zemsky Oblastny Archiv*, G 11 787 (kézirat): *A Schweigel*: *Verzeichniß der Maler, Bildhauer, Steinschneider p. in Brünn von 1588–1800*. (p. 51-től:) *Mahler in Mähren*:

1761 *Stephan Dorffmeister*

Pictor academicus in Kremsier mahlte einige gesso[ge]mählde nach *Kloster Hradisch*

21 *Brenner Vilmos* – *Géfin Gyulára* való szóbeli hivatkozással – említést tesz Dorffmaister sonntagbergi tevékenységére is, ennek konkrét nyomára azonban mindeddig nem sikerült rábukkanni. L. *Brenner Vilmos*: *Hefeke Menyhért* – egy közép-európai építész (1716–1794). In: *Melchior Hefeke* (1716–1794), kiállítási katalógus. Szombathely 1994, 13–20, 16.

22 *Csatkai Endre*: Néhány újabb adat a soproni művészet történetéhez. Magyar Művészet V. 1929, 236–237.

23 *Mihályi* 1916 i. m. 14.

24 *Fábián i. m.* 1936, 18.

25 *Garas i. m.* 1955, 213–215.

26 *Garas i. m.* 1955, 202.

27 *Fábián i. m.* 18–21; *Kovács i. m.* 132–133; *D. Mezey Alice*: *Türje. Múemlékek*, TKM Kiskönyvtára 429. Budapest 1992, 8, 11, 13–14; *Garas i. m.* 1955, 103, 202, 213.

28 *Kovács i. m.* 134–135.

29 A szondázó kutatást végző *Lángi József* restaurátor elkülönített egy 17. századi, pusztán ornamentális díszítést hordozó periódust és Dorffmaister 1762–1763-as kifestésének figurális részleteit. Ez utóbbi – véleménye szerint – a templomhajóban főleg a fal nyílásai körül alkotott dekorációt, pontos kiterjedésének megállapítása még nem történt meg (*Lángi József* szöveges szóbeli közlése). A 17. századi részletek – ha *Lángi* datálása helyes – a templom történetének egy eddig ismeretlen mozzanatára, egy, a török elleni végvári időszakot közvetlenül követő, legalább részleges helyreállításra utalnak.

30 *Aschenbrenner-Schweighofer i. m.* 96.

31 *Eckhart Knab*: *Daniel Gran*. Wien–München 1977, Abb. 69.

32 Ennél a festő hangsúlyozottan utal a főpap zsidó voltára. Nem az általában ábrázolt két törvénytábla szerepel ugyanis itt, hanem csak a második, amelyről hiányzik az Istenre közvetlenül vonatkozó első három parancs. Ezek nélkül a törvények önmagukért vannak, pont a lényeg vész el belőlük. Éppen ez a képmutató törvényeskedés volt a Szentírásban Jézus legfőbb vádja a főpapok és írástudók ellen (Lk 11:42–52). Az ábrázolás ilyen szempontból kifejezően sűrít: a főpap azt a gyermeket áldja meg, akinek célja az ő vallási felfogásának gyökeres megújítása lesz.

33 *Erich Hubala*: Johann Michael Rottmayr. Wien–München 1981, Taf. 14.

34 *Boros*: Dorffmaister Somogyban, i. m. 3. kép

35 A veszprémi egyházmegye papságának névtára. Veszprém 1975, 178.

36 *Dercsényi B.–Marosi E.–Török J.*: Katolikus templomok Magyarországon. Budapest 1991, 65.

37 *István Vilmos* püspök idején (1901–1910), l. *Dr. Tóth József*: *István Vilmos 1901–1910*. In: *Dr. Géfin Gyula*: A Szombathelyi Egyházmegye története II. Szombathely 1929, 141–151; 150.

38 *Szmrecsányi* i. m. említi még: *Garas* i. m. 1955, 106–107, 186, 214; *Przudzik József*: A novai r.k. templom falfestményeinek műleírása és restaurálása, 1969 (kézirat az OMVH Tervtárában); *Boros*: Dorffmaister Somogyban, i. m. 75.

39 Szily indíttatására, mecenatúrájára l. legújabban *Galavics Géza*: A szombathelyi püspökség mint műalkotás. Új Művészet 1991 augusztus, 29–31.

40 *Szmrecsányi* i. m. 37–38.

41 *Szmrecsányi* i. m. 65. A téma barokk ikonográfiájának kialakításában – miként a szerző is utalt rá – Tiziano Frari-beli (Velece) Assuntája játszotta a fő szerepet (uo. 64.). A közel múltban *Szilárdy Zoltán* mutatott rá arra (a Magyar Nemzeti Múzeum tanácstermében 1994. március 16-án tartott előadásában), hogy a Mária mennybevitel-képtípus egyenesági leszármazottja a korai, 4. századi orans Mária-ábrázolásoknak.

42 *Aschenbrenner–Schweighofer* i. m. 98. kép, ill. 99. rajz

43 *Karl Garzarolli-Thurnlackh*: Die barocke Handzeichnung in Österreich. Wien 1928, Abb. 23.

44 Katolikus templomok... i. m. 1991, 54.

45 *Szmrecsányi* i. m. 41.

46 *Szmrecsányi* i. m. 50.

47 *L. Michael Krapf*: Die „Taufe Christi“ im Werk von Michelangelo Unterberger. Mitteilungen der Österreichischen Galerie 1980/81, 132–160.

48 Beschreibender Katalog der Handzeichnungen in der staatlichen graphischen Sammlung Albertina, Band VI. Wien 1941, 16, Abb. 133.

49 Beschreibender Katalog... i. m. VI. Abb. 150. és 178.

50 *Krapf* i. m. 142.

51 *Feuchtmüller* i. m. Abb. 328. és 439.

52 *E. Baum* i. m. II. Abb. 519.

53 A brixeni dóm sajnos elpusztult négyezeti kupolafreskója (l. *Aschenbrenner–Schweighofer* i. m. Abb. 45.) az illuzionisztikus téralakítás legjobb pozzói hagyományait követi. Troger e megoldását Dorffmaister közvetlenül is átvette a novai templom szentélyében.

54 *Boros*: Dorffmaister Somogyban, i. m. 4. kép

55 *Aschenbrenner–Schweighofer* i. m. Abb. 37.

56 *Garas* i. m. 1955, 107.

57 *Brenner* i. m. 19.

58 Bár ezt a helyi hagyományként is élő feltevést *Szmrecsányi* Mariann kategorikusan cáfolta (l. *Szmrecsányi* i. m. 36–37, hivatkozási alap nélkül), az mégis logikusnak és valószínűknek tűnik.

59 Egyetlen említése a vonatkozó irodalomban: *Németh József*: Zala megye műemlékei. II. kiadás. Zalaegerszeg, 1979, 100.

60 A keresztény művészet lexikona, szerk. *Jutta Seibert*. Budapest 1986, 133.

61 *Garas* i. m. 1955, 214.

62 *Németh* i. m. 88.

63 *Genthon István*: Magyarország műemlékei. Budapest 1951, 515.

64 *Garas* i. m. 1955, 214.

65 *Németh* i. m. 91.

66 *Dr. Mihályi Ernő*: Dorfmeister és az olasz, osztrák, délnémet freskófestés. Pannonhalmi Szemle 1927, 108; *Ambrozy* i. m. 111–112; *Garas* i. m. 1955, 177–178, 214; *Galavics Géza*: Program és műalkotás a 18. század végén. Művészettörténeti Füzetek 2. Budapest 1971, 63; *Levárdy Ferenc*: Dorffmaister nyomában Somogyban. Műemlékvédelem 19. 1975/2, 101; *Németh* i. m. 117; Művészet Magyarországon 1780–1830 i. m. 167. (*Galavics G.*) és 18. t; *Zákonyi Ferenc*: Zalakomár. Élet és Tudomány 1987. X. 2., 1266–1268; *Kostyál László*: Adatok a Szent István-ikonográfiához

néhány zalai ábrázolás alapján. Zalai Múzeum 4. 1992, 195–204, 197. és 204. (7. kép). Az addig megjelent irodalomról a legteljesebb összeállítást *Genthon István* kéziratos bibliográfiája adja az 1960-as évek elején (Országos Műemlékvédelmi Hivatal Könyvtára).

67 *Galavics* i. m. 1971, 63.

68 *Holub József*: Zala megye története a középkorban II. Kézirat a Zala Megyei Levéltárban, illetve a Göcseji Múzeumban, Pécs, 1933, 171–172.

69 Az Esztergomi Főegyházmegye névtára és évkönyve. Esztergom 1982, 460–461.

70 Az Esztergomi Főkáptalani Levéltárban megőrzött, Kiskomáromból küldött nagyszámú levél tanúsága szerint.

71 Erről a templom Historia Domusa írá, amely azonban a múlt század végén, a hagyomány után összeállított adatokat közöl, így történeti hitelessége nem mindenhol igazolható.

72 Az Esztergomi Főegyházmegye... i. m. 461.

73 *Dr. Halmos Ignác*: A pozsonyi generális szemínárium. Magyar Sion VI. 1892, 85–103, 173–186, 287–297, 354–363, 437–449, 516–532, 577–592, 657–673, 750–762, 830–852, 898–908; 85.

74 *Dr. Halmos* i. m. 996–997.

75 Az Esztergomi Főegyházmegye... i. m. 461.

76 Ebben sajnos a kiskomáromi templom falképeire vonatkozó anyagnak nem sikerült nyomára bukkannom, de a birtokigazgatás számos ügyének aktáira igen.

77 *Boros*: Dorffmaister Somogyban, i. m. 79.

78 Szimbolikáját és legfőbb jellemzőit a Zalai Múzeum 4. kötetében megpróbáltam összefoglalni: *Kostyál* i. m. 1992, 198–200. A séma kialakulását Hoffmann Edith nyomán (*Hoffmann Edith*: A felajánlás a Szent István ábrázolásokon. In: Lyka Károly emlékkönyv. Budapest 1944, 168–187.) a kutatás hosszú ideig a Tiburi Szibilla ikonográfiájából vezette le (l. *Galavics Géza*: i. m. 1971, 16.). Ennek tarthatatlanságára Szilárdy Zoltán hívta fel a figyelmet (*Szilárdy Zoltán*: Barokk szentképek Magyarországon. Budapest 1984, 30. képszoveg), aki utalt egy, már Nagy Lajos-korában meglévő felajánlás-ábrázolásra (Újbánya 1340-es pecsétnyomója), mint előzményre.

79 *L. Kelényi György*: A nemzeti stílus és tematika kérdései a 18. századi Magyarországon. In: Sub Minervae Nationis Praesidio. Tanulmányok a nemzeti kultúra kérdésköréből Németh Lajos 60. születésnapjára. Budapest 1989, 56–59, 57.

80 Ha szigorúan a kronológiai sorrendet nézzük, J. I. Cimbál például jóval megelőzi őt a székesfehérvári székesegyházban (akkor még plébániatemplomban) készített mennyezetfreskójával, mely az ország püspökségeinek Szent István által történő megalapítását ábrázolja (1768). Ez formailag (kavargó angyalok és puttók, a mennyei Jeruzsálem feltűnése stb.) még kevésbé üt el a több nézőpontú, a földi jelenetet is az égbe helyező, szakrális témájú későbarokk mennyezetfreskóktól. Nem csupán történelmi jelenetként interpretálható, hanem államalapító szent királyunk legendájának fontos eseményeként is. A két kiskomáromi freskó ezzel szemben kifejezetten profán témájú, annak ellenére, hogy az elsőhöz Szent Gellért mártíromságának jelene is kapcsolódik.

81 Szent Gellért nagy legendája szerint Benéta püspököt András hercegnek még sikerült kimentenie támadói kezéből. L.: Árpád-kori legendák és intelmek. Vál., bev., jegyzetekkel ellátta Érszegi G. II. kiadás. Budapest 1987, 91.

82 Ezzel persze alighanem kicsit többet is állít a valóságosnál, hisz a kép témájából következően a megrendelő elég szigorúan megköthette a kezét, így a szignatúrából elsősorban a „pinxit” aláhúzandó.

83 *Aschenbrenner–Schweighofer* i. m. Abb. 15.

84 Szent Gellért püspök nagy legendája, l. Árpád-kori... i. m. 91.

85 *Garas* i. m. 1960, 9.

86 Az oldalfalak lefestett álarchitektúrájának és díszítésének körvonalai több helyen már átütnek a fedőfestéken. A ma meglévő architektúra sem követi mindenhol pontosan az eredetit, azon több helyen módosítottak.

87 Ez az orgonakazaton egy 1920 körül készült fényképen még megvan, ma már sajnos csak az átfestés alatt.

88 A művész késői alkotásainak formai-festéstechnikai elemzését *Garas Klára* és *Galavics Géza* már elvégezte: *Garas* i. m. 1955,

109–111. és *Galavics* i. m. 1971, 34–36. Galavics kiindulópontja ehhez a kiskomáromi hajóbeli képeket csupán egy évvel megelőző szombathelyi Szent István és Szent Márton-oltárkép volt. Az általa e korszak jellemzőjeként leírtak minden további nélkül vonatkoztathatók a kiskomáromi képekre is.

89 *Garas* i. m. 1955, 182–183.

90 Utóbbi Karsai Géza Szent Istvánnak határozta meg, l.: *Karsai Géza: Szent István király tisztelete*. In: *Emlékkönyv Szent István halálának kilencszázadik évfordulójára* III. Budapest 1938, 155–256, 240.

91 A hasonló jellegű donátor-ábrázolások közül *Garas Klára* gyűjtött össze egy csokorra valót: *Troger* (Győr), *Sambach* (Szé-

kesfehérvár), *Maulbertsch* (Székesfehérvár), ismeretlen festő (Balatonkeresztúr), ismeretlen festő (Vöröserény) műveit l. *Garas* i. m. 1955, LIV. t.

92 A barokk festett oltárarchitektúra talán első példája Zala megyében Cimbál zalaegerszegi együttesében (1769) jelenik meg, s divatja ifjabb Dorffmeister István tevékenységével zárható le a 19. század elején

93 *Galavics Géza: Barokk*. In: *Aradi N. szerk.: A művészet története Magyarországon*. Budapest 1983, 215–302; 280.

94 *Mihályi* i. m. 1916, 58.

95 *Garas* i. m. 1960, 422, *Galavics* i. m. 1971, 33.

96 *Galavics* i. m. 1971, 37

DORFFMAISTER IM KOMITAT ZALA

István (Stephan) Dorffmaister war einer der meistbeschäftigten und produktivsten Vertreter der ins Rokoko und später ins Klassizismus neigenden spätbarocken ungarischen Malerei. Das noch heute umstrittene Geburtsjahr des aus Wien stammenden Meisters kann in den Zeitraum zwischen 1729–1741 gesetzt werden. Von 1751 an studierte er an der Wiener Kunstakademie als Schüler von Paul Troger und Caspar Franz Sambach. Von 1761 an arbeitete er in Ungarn, vorher war er – vielleicht zusammen mit Maulbertsch – in Kremsier in Mähren (Kroměříž) tätig (seine einzig bekannte Arbeit im Ausland). Aller Wahrscheinlichkeit nach hier lernte ihn Taddeus Schrabl – Prämonstratenserprior von Strahov, späterer Propst von Csorna und Türje – kennen und lud ihn daraufhin nach Ungarn ein. Seine Tätigkeit im Komitat Zala läßt sich über drei Jahrzehnte hin fast bis zu seinem Tode 1797 verfolgen und charakterisiert gut die Wandlungen seines künstlerischen Stils und seiner Auffassung. Hier schuf er drei größere (Türje, 1761–64; Nova, 1779; Kiskomárom, 1781 und 1793) sowie drei kleinere (Nagylengyel, um 1787; Milejszeg, zweite Hälfte der 1780er Jahre; Ormándlak, Ende der 1780er Jahre) Ensembles mit Wandmalereien, in zwei Kirchen (Tüskeszénpéter, 1776; Söjtör, 1779) kann man Altarbilder von ihm sehen. Die Altar- und Wandgemälde in Türje sind ein Jugendwerk des Künstlers, eine frühe und bestimmende Station seiner Laufbahn. Nach Csorna gab er in Türje erstmals einen Beweis von seinen Fähigkeiten, und dies wirkte sich – wie es scheint – grundlegend auf sein Schaffen aus. Seine fachliche Vorbereitung wurde offenbar, ebenso wie deren Mängel, und das prädestinierte ihn nicht, in den Genuß der ständigen Gunst und Aufträge der über die größten materiellen Mittel verfügenden Schicht der Aristokratie und hohen Geistlichkeit zu kommen. Gleichzeitig war Türje für ihn nicht nur Prüfung, sondern auch Suche nach einem Weg, doch dieser reine, verfeinerte Akademismus erwies sich schließlich als Irrweg. Zwar ist er, gepaart mit beschwingtem Rokoko, auch in der nächsten, mehr als fünf Jahre späteren (1769) Freskenserie im Schloß von Sárvár noch gegenwärtig, für die 1770er Jahre aber nicht mehr kennzeichnend. Zum Ende des Jahrzehnts erscheint er auch in Nova (1779) mit einer glatteren, anschniegssameren Malweise, die, die charakteristischen individuellen Merkmale und Lösungen zum Großteil entbehrend, die Lösungen der Malerei der österreichischen Akademie simplifizierend und zahlreiche Toposse verwendend, es ermöglichte, eine große Zahl Kirchen schnell, ansprechend und nicht allzu teuer auszumalen. In erster Linie durch ihn erlangt die gemalte Altararchitektur in Ungarn immer größere Popularität, die berufen ist, den geschnitzten Altaraufbau und die Skulpturen zu ersetzen. Dieser Wandel hatte auf der anderen Seite zum Ergebnis, daß Dorffmaister für die anspruchsvollsten Auftraggeber nicht mehr als Alternative zu den führenden Meistern des Zeitalters in Frage kam.

Erwähnt werden sollte daneben, daß die Präntensen des Künstlers seinen Gemälden gegenüber mindestens ebenso stark vom

Schauplatz wie von der Person des Auftraggebers abhing. Zur Bekräftigung dessen genügt es, auf seine Arbeiten in der Soproner (Ödenburg) Franziskanerkirche zu verweisen, die gleichzeitig mit den Wandmalereien in Nova entstanden. Letztere halten einem Vergleich auch ungeachtet der Tatsache nur schwer stand, daß wir wissen, im Falle eines wirklichen Erfolges hätten sie dem Maler zum vielleicht größten Auftrag seines Lebens (einem bedeutenden Teil der Arbeiten in der Residenz des Auftraggebers János Szily, Bischof von Szombathely) verholfen. Von den Schauplätzen im Komitat Zala, wohin Dorffmaister Aufträge erhielt, war keiner besonders bedeutend, doch sowohl in Türje als auch in Nova und Kiskomárom nahm der Auftraggeber in der kirchlichen Hierarchie jeweils einen vornehmen Platz ein.

Unter seinen kleineren Arbeiten verdienen es die Wandmalereien in Ormándlak, hervorgehoben zu werden, wo geistreiche individuelle Lösungen und spätbarocke Schablonen einander ablösen. Ihr Auftraggeber war ein kleiner adliger Grundbesitzer des Ortes.

Die Thematik der Gemälde von Kiskomárom deutet sowohl auf den Eigentümer, die nach den Heiligen Peter und Paul benannte Propstei von Óbuda, als auch das für die Verwaltung des Grundbesitzes verantwortliche und den Auftrag erteilende Domkapitel Esztergom hin. Beim Ausmalen des Kirchenchores (1781) hatten sich Stil und Bestrebungen des Künstlers seit dem Ensemble in Nova selbstverständlich nicht viel geändert, dafür umso mehr (hauptsächlich letztgenannte) in den bis zur Dekoration des Kirchenschiffs verflossenen zwölf Jahren (1793). Dahinter ist natürlich ein Erstarken der sich um allgemeinere, klassisierende Ideale an die Vergangenheit wendenden Tendenzen verborgen. Dorffmaister stellte sich – wenn auch kaum bewußt, sondern eher dem Zeitgeist folgend – erfolgreich an die Spitze der Bestrebungen, die historisierende Nationalthematik und die an sie gebundene Malweise profaner Art in den Vordergrund zu drängen. Aus solcher Sicht lassen sich die beiden letzten Deckengemälde im Kirchenschiff von Kiskomárom mit den Schlachtenbildern darstellenden Gewölbefresken von Szigetvár und Szentgotthárd gleichsetzen und spielen im Lebenswerk des Künstlers ebenso wie in der Geschichte der ungarischen Malerei eine herausragende Rolle. Dorffmaisters Bedeutung hängt hier eng mit dem wachsenden politischen Gewicht und der Rolle des kleinen und mittleren Adels (sowie der kirchlichen Gremien) zusammen, die ihm die meisten Aufträge erteilten. Diese Schicht, die sich den aufgeklärten Bestrebungen Josephs II. immer mehr entgegenstellt und ansonsten einen streng konservativen Geschmack hat, wird fast notwendigerweise zum Initiator der Herausbildung einer Kunst neuen Geistes. Parallel dazu änderten sich jedoch die Äußerlichkeiten, die Rahmen nicht, und der die traditionelle Form sprengende Inhalt führte am Ende des 18. Jahrhunderts schließlich zum Verkümmern der spätbarocken Kirchenmalerei.

A JÓZSEF NÁDOR NEMZETI KÉPCSARNOK KEZDETI ÉVEI (1845–1862)

„Habent sua fata... Nemcsak a könyvek: a cikkek és tanulmányok is.” – mondja Kapossy János a *XIX. századi magyar művészek önéletrajzának kérdéséhez* című tanulmányának elején,[1] amit a magyar Nemzeti Múzeum igazgatói irattárának mutatói[2] alapján írt.[3]

Csupán e mutatók, melyeket Kapossy munkája során magánál tartott, menekültek meg 1945. január 25-én az Országos Levéltárat ért bombatalálat következtében kiűtött tűztől.[4] Kapossy 1840. augusztus 28-ig minden muzeológiai vonatkozású mutatót lemasolt. Az 1840-es év utolsó előtti feljegyzése szerint a későbbiekben már tematikusan szelektált. „NB! Innen kezdve nem írtam ki minden – inkább érem és régiségtani szaporulatra, leltre vonatkozó apró adatot. Igen sok.” Ezt az általa kigyűjtött irattári anyagot publikálta Zádor Anna 1990-ben a *Művészettörténeti Értesítő*ben.[5]

Zádor Anna[6] feltételezése szerint „... lehetséges, hogy terve volt e tételeket műtárgyakkal azonosítani, hiszen a múzeum anyaga sokféle, és épp a művészeti anyag vált ki belőle különböző szakmuzeumok alapításakor.”[7]

Kubinyi Ágoston 1850 körüli nagy szerzeményezési akciójának ismertetése kapcsán Kapossy maga is utal egy későbbi összehasonlító vizsgálat hasznos voltára: „A Magyar Történeti Képcsarnok régibb művészportréinak és tán néhány történeti tárgyú festményének összevetése az alább közölt névsorral hozhat még némi eredményeket, a levelek dátuma viszont az arcképek keletkezésének első időhatárát adhatja éppúgy, mint a ma még ismeretlenül lappangó és szerencsés véletlen során napvilágra kerülhető kézíratos önéletrajzokét.”[8] Kapossy vérbeli levéltárosként soha nem jutott el e vizsgálatokig.

A Magyar Nemzeti Galéria 1995-ös, *Aranyérmek, ezüstkoszorúk* című kiállítására készülve nyilvánvalóvá vált, hogy a források és tárgyak egybevetése tovább nem halogatható. E munka elvégzése nélkül a Nemzeti Múzeum magyar gyűjteményének, a József nádor Nemzeti Képcsarnoknak[9] a Kubinyi Ágoston által kezdeményezett „Arcz-képcsarnok”-nak a kialakulása muzeológiai szempontból nem értékelhető. Ez irányban Fejős Imre tette meg az első lépést, amikor 1957-ben rekonstruálta a József nádor Nemzeti Képcsarnok első, 1851. szeptember 8-án megnyílt kiállításának anyagát, 29 művész 52 képét.[10] Peregriny János 1909-ben kiadott leíró lajstroma[11] a „József Magyar Képtár” és a „Széchényi Általános Képtár” leltári számai szerinti táblázatokat is megad, de ezekből a mű származása és a szerzés ideje csak a művek egyenként való visszakeresésével derül ki.

A képtár eredeti szerzeményezési naplója, protokolluma ma már nem lelhető fel, minden bizonnyal az igazgatósági irattárral együtt elenyészett. Azonban a Magyar Nemzeti Galéria Adattára őrzi az 1862. november 22-én kirendelt tizenkét tagú, gróf Andrássy György által vezetett bizottságnak[12] a képzőművészeti anyagra vonatko-

zó öt jegyzőkönyvét, amelyek *megjegyzés*-rovatában a leltári szám, s legtöbbször a szerzeményezés ideje és a mű származására utaló adat is szerepel.[13] A jegyzőkönyvek alapján már rekonstruálható volt a József nádor Nemzeti Képcsarnok leltárkönyve 1862 végéig. Ennek 145 tételét most közöljük.

Kubinyi Ágoston hivatalba lépése, 1843. június 5. óta fegyelmezett ügykezelést vezetett be, az intézmény gyűjteményeinek gyarapodását is szigorú ellenőrzés alá vonta.[14] A József nádor Nemzeti Képcsarnok leltárkönyvét azonnal megnyitották, mielőtt az 1845. március 9-én megalakult Nemzeti Képcsarnokot Alakító Egyesület alapszabályát 1845. szeptember 26-án elfogadta a Helytartótanács.[15] A Nemzeti Múzeum úgynevezett régi anyagát s a közelmúlt szerzeményeit származási helyük szerint általános képtári és magyar képtári gyűjteményre választották szét.[16] Ezt tükrözik a leltárkönyv első számai (1–9.), melyek egyáltalán nem veszik figyelembe a szerzeményezés dátumát.

Az új gyűjtemény első két adománya 1845. november 22-én Marastoni Jakab *Görög nő* és Schäffer Béla *Csendélet* című olajfestménye a 10. és a 11. számot kapta a leltárkönyvben.[17] Ezután a leltári számok növekvő sorrendje többé-kevésbé híven követi a bekerülés rendjét.

A József nádor Nemzeti Képcsarnok megnyitásának tervezett idejére, 1846 novemberére már 26 kép volt az új gyűjtemény birtokában. Alig több mint egy év alatt 15 művet ajándékoztak a lelkes pártfogók.

1847 január elején, a nádor utasítására került letétként[18] a múzeumba Horvát István könyvtára, benne öt[19] Donát-festménnyel, melyekből négy jeles író – Kazinczy Ferenc, Virág Benedek, Révay Miklós, Percz György[20] – portréja volt. József nádor reprezentatív képmását kiemelve, de számításba véve – mint ahogyan Kubinyi is ezt tette – a Horvát-hagyatékból származó öt Donát-képet, melyek tényleges birtokba vétele csupán idő kérdése volt,[21] az új gyűjtemény kilenc író és tudós, valamint Szentpéteri József „ezüstművész” arcképét és Kupeczky János önarcképét tartalmazta. Tehát 1847 elején 31 műből 11 portré volt, ami több, mint a gyűjtemény egyharmada.

József nádor 1847. január 13-án bekövetkezett halála miatt, a gyászszünetre való tekintettel a nemzeti képcsarnok megnyitása ismét halasztást szenvedett.

Kézenfekvő volt Kubinyi ama törekvése, hogy a gyűjteménygyarapítás ütemének fokozása érdekében – hiszen 26, illetve a Horvát-hagyatéket beszámítva 31 kép csak jóindulattal nevezhető képcsarnoknak – a legérzékenyebbeket, magukat a művészeket is mind nagyobb számban bevonja az adományozók körébe. A korábbiak között ugyanis csak két festőt, Schäffer Bélát, és Hora János Alajost találjuk.

S kézenfekvő volt az a szándéka is, hogy ne csak „hazánk szép vidéke és tett dús történetéből”[22] vett je-



1. Tikos Albert: *Az elhagyott anya*, 1843. Magyar Nemzeti Galéria. *Leltárkönyv* 6.

lenetekkel, hanem a már meglévő valóságos kis literátor-galéria mellett a két művészképmást kiegészítendő, kortárs festők önarcképeivel is gazdagítsa a képtárat. Ezt az igényt fogalmazta meg „A’ nemzeti Képcsarnokot alakító egyesület Igazgató Választmánya által 1847¹ martius 4-kén tartott 150. ülés jegyzőkönyvének kivonata.”[23]

József nádor végrendeletileg a nemzet múzeumára hagyományozta alcsúti és margitszigeti régiségeit. A napi igazgatási gondok[24] mellett az ezek átvételével járó nagy munka (1847. április 24-től)[25] megakadályozta Kubinyit a határozatba foglalt feladatok az évi teljesítésében. Ráadásul a képcsarnok megnyitásának elhalasztásával úgy látszik, megcsappant az érdeklődés és az adakozási kedv. A Horvát-hagyatékából származó letéti képeken kívül 1847-ben egyetlen új szerzeménnyel sem gyarapodott a gyűjtemény. Viszont 1847. október 20-tól saját gazdája van a képtárnak Kiss Bálint festőművész személyében, aki korábbi fáradozásai elismeréseként tiszteletbeli képtárőri kinevezést kapott István főhercegtől, a múzeum új pártfogójától.[26]

1848–49 eseményei sok viszontagsággal jártak a múzeum és munkatársai életében.[27] A változó közigazgatási viszonyok között a gyűjtemények megőrzése is óriási feladat volt.[28] Célirányos, tudatos szerzeményezésre gondolni sem lehetett.

Két Markó-képpel mégis gazdagodik a gyűjtemény. Az 1848. május 15-én Innsbruckba menekült V. Ferdinánd – nyilvánvalóan a magyarok nemzeti érzésének tett gesztusként – ajándékozza a festményeket a József nádor Nemzeti Képcsarnoknak.[29] Tényleges átvételük azonban

a háborús helyzet miatt csak 1850-ben történik meg.[30] 1848 folyamán csupán egyetlen mű került a képcsarnokba, mégpedig október végén, a szabadságharc kezdetén, Vidra Ferdinánd *Pannóniája*.[31] A szabadságharc alatt őrmesterként harcoló[32] Haán Antal 1849 nyarán *Gyertyavilágnál levelet olvasó* című képét a Nemzeti Képcsarnoknak ajándékozza [33] majd Donát János özvegye végrendeletileg szeptember 23-án férje önarcképét hagyja a múzeumra.[34]

A Horvát Mihály közoktatási miniszter által 1849. június 24-én hivataláról lemondani kényszerült, majd Geringer Károly által szeptember elején állásába visszahelyezett Kubinyi Ágoston[35] nemcsak a múzeum ügyeit igyekezett rendezni, hanem a Nemzeti Képcsarnokot Alakító Egyesület alelnökeként is munkához látott.

Ligeti Antal Schrotzberg után másolt Markó-portrét[36] ugyan Toldy Ferenc ajándékaként kezelték, de Mátray Gábortól tudjuk, hogy Toldy csak azzal a feltétellel engedte át unokafivére[37] arcképét, ha másolatot kap róla.[38] Ennek költségét a Nemzeti Képcsarnokot Alakító Egyesület vállalta. Ily módon ezt a megrendelést tekintetjük az egyet első vásárlásának. Liszt Ferenc „zongorahős”[39] térdképét a művész tisztelői rendelték meg Barabástól még 1847-ben. Azonban „az aláírókat a forradalom vihára szétszórta és Barabást az egyesület elégítette 230 frt-tal”.[40]

Haynau katonai diktatúrája alatt megint gondolni sem lehetett a József nádor Nemzeti Képcsarnok közeli megnyitására. Bár Geringer Károly báró, a polgári ügyekért felelős császári biztos, majd később a Helytartóság elnöke személyében a művészetek barátjának felügyelete alá került a múzeum, aki megértéssel támogatta Kubinyiék törekvéseit.[41]

Ekkor, 1849 végétől kezd meg Kubinyi Ágoston a már ismertetett 1847-es igazgató választmányi ülés határozata értelmében azt a nagyszabású kampányt, melynek során levelek garmadáját küldi szét művészeknek és gyűjtőknek. Ezt a levelezést részletesen ismerteti Kaposy János korábban említett tanulmányában.[42]

A Mátray Gábor által fogalmazott, Kubinyi Ágoston aláírásával elküldött levelekből mindössze kettő ismeretes,[43] szerencsés módon „az e’végre titoknokilag készített és jelenleg helyben hagyott két rendbeli felszólító levél”-típusból egy-egy. A Czélkúti Züllich Rudolfnak[44] szóló abba a sorozatba tartozik, amit azok kaptak, akiknek már volt munkájuk a múzeum birtokában. Mint látjuk, nem csak arcképet és életrajzot kér Kubinyi, hanem segítséget vár a művészek mind szélesebb körének felderítéséhez.[45] Orlai Petrich Soma hagyatékából maradt ránk az a másik fajta kérelem,[46] amelyet azon művészek kaptak, akiknek még egyetlen művét sem bírta a múzeum.

A levelek az arcképekről mint külön gyűjteményi egységről beszélnek. „... a’ museumban létező magyar művészek arcképi gyűjteményét” említi a Züllichnek szóló levél, s „képcsarnokunk külön osztályát képező honi művészek arcképei sorában” szán helyet Orlainak. Ha meggondoljuk, hogy a levelek szétküldése idején – a legtöbb 1850 márciusában kelt, a József nádor Nemzeti Képcsarnok tulajdonában lévő 34 műből[47] öt képzőművész arcképe, illetve önarcképe[48] volt, jogosnak látszik Kubinyi Ágoston reménye, hogy valóságos kis művész-panteont alakíthat ki a gyűjteményen belül.

A szabadságharc leverése után a színészek és zenészek voltak a nemzeti érzület megszólaltatói, rajongók táborától övezve. Az ünnepektől megfáradt művészek tisztelőit moz-

gósítani lehetett a hősök és hősnők képmásainak adományozására.[49] A képzőművészek esetében nem ez volt a helyzet. A gyűjtemény megalapozásakor reprezentatív művet és önarcképet is vásárolni egy-egy festőtől – ez meghaladta a Nemzeti Képcsarnokot Alakító Egyesület erejét. Kérni kényszerült. Az adományokat meleg hangon köszönte meg Kubinyi Ágoston a Martastoni Jakabhoz írott levél tanúsága szerint.[50] Sok köszönőlevelet azonban a beérkezett arcképekért nem kellett írnia. Két, hazánkba honosodott külföldi, Marastoni és Lieder Frigyes mellett egyetlen magyar festő, Molnár József küldte el képmását[51] a József nádor Nemzeti Képcsarnoknak.

A megkeresettek körébe tartozó Müller János testvére, az aranyműves Müller Lajos, aki nyilván tudott Kubinyi fáradozásáról,[52] 1852-ben fivére portréját, majd 1856-ban Tikos Albert önarcképét ajándékozta a gyűjteménynek. Kubinyi életében több festő arcképével már nem is gyarapodott a múzeum. Halála után egy évvel, 1874-ben érkezik majd ajándékként a családtól Benkert Imre ifjúkori önarcképe.[53]

Kubinyi azonban nem csak arcképeket kért. Az 1850. év első leltári tárgya Müller János 1848-ban festett, *Krisztus a keresztfán* című műve,[54] amely egyértelműen összefüggésbe hozható Kubinyi Ágoston 1850. március 9-én kelt, s mű adományozását is váró levelével.[55] Bár Kiss Bálinthoz intézett felhívásról nincs tudomásunk, de nyilvánvaló, hogy ennek a Nemzeti Képcsarnokot Alakító Egyesület választmánya által elhatározott akciónak az eredménye Székely Imre zongoraművész képmásának adományozása 1851. április 19-én.[56] Kiss Bálint maga is választmányi tag volt, s a képtár őre 1850. július 27-ig, politikai okokból történt elmozdításáig.[57] Igazán nem volt szükséges őt külön felkérni. Az utolsó ajándék, amely 1851. szeptember 8-án, a József nádor Nemzeti Képcsarnok megnyitásának napján érkezett, Zichy Mihály *Krisztus levétele a keresztfáról* című óriási vászna.[57]

Mint ahogyan Müller Lajos két későbbi adományát is (kat. 64., 83.) Kubinyi Ágoston 1850-es akciójához kapcsolhatjuk, szintén ennek kései visszhangjaként értelmezhetjük Brocky Károly végrendeletének a hazájáról való megemlékezését. A József nádor Nemzeti Képcsarnoknak hagyományozott képekből 1857-ben három érkezett meg,[59] Mészáros Lázár 1848-as hadügyminiszter és Kmety György tábornok portréját csak a kiegyezés után, 1867 szeptemberében szállították haza.[60]

Ha megvonjuk Kubinyi Ágoston levelezésének mérlegét, elég szerény eredményt kapunk. A negyvenhárom felkért művész közül mindössze hat támogatta munkájával a nemzeti gyűjteményt. Kubinyi maga is arra a következtetésre juthatott, hogy a művészekről nem számíthat segítségre. Az irattári mutatók szerint 1858-ig hasonló felhívásra többé már nem kerül sor.

Igaza van Fejős Imrének: „Általában nem a művészek voltak a reformkor ... képzőművészeti alakulásának kezdeményezői...”[61] A Nemzeti Képcsarnokot Alakító Egyesülethez való viszonyukat vizsgálva elmondhatjuk, hogy támogatói sem.

Az egyesület tagjai között alig találunk képzőművészt, még a választmányi tagok mindegyike sem vállalta az 5 ezüst forint megfizetését. Müller János például nincs az első korszak egyleti tagjai között. A választmány tagjai közül Barabás Miklós, Hild József, Schäffer Béla, Vandrák Károly 5-5 ezüst forintot jegyeztek. Kiss Bálint,[62] aki 1844 október–novemberében „a Magyar Nemzeti Múzeum mellett díjtalan képtárőri hivatal megnyerhetése ügyében” fordult a nádorhoz „kérelmi levelével”, s a Pyrker-kép-

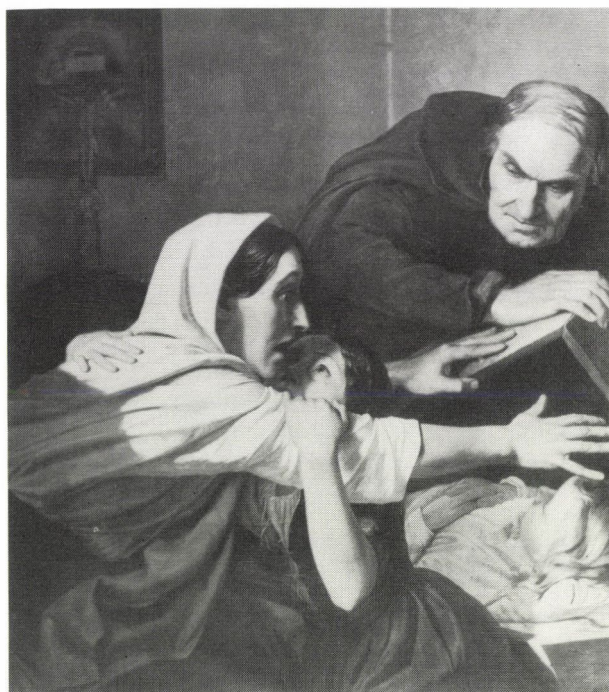


2. Kisfaludy Károly. *Tengeri és levegői tájkép*, 1846. Magyar Nemzeti Galéria, Leltárkönyv 15.

tár rendezőjeként 1846-ban már szorosan kötődött a múzeumhoz, Kubinyi Ágoston igazgatóhoz hasonlóan 10 ezüst forintot vállalt.[63]

Az 1861. január 20-i második közgyűlés után is az jellemző, hogy a választmány új művésztagei lépnek be az egyesület támogatói közé 5-5 ezüst forinttal. Az újraválasztott régiek közül Barabás és Kiss ekkor már nem támogató tagja a Nemzeti Képcsarnokot Alakító Egyesületnek.[64]

Minden bizonnyal nem elsősorban a megélhetési gondok tartották távol a művészeket az adományozástól. Sokkal inkább gyaníthatjuk, hogy a felébredt művészöntudat munkált e magatartásban. Nem a művész dolga a múzeumot támogatni, ellenkezőleg: a múzeum feladata a művészek mecénálása.



3. Zichy Mihály: *Az anya tulzolt fájdalommal holt gyermekének koporsóba bezárása pillanatában*, 1846. Magyar Nemzeti Galéria, Leltárkönyv 18.



4. Schäffer Béla: Mátyás király Wiener-Neustadt-i hagyományáról vett csendéletkép, 1851. Háborús veszteség. Leltárkönyv 51.

Kubinyiek valóban mindent megtettek az egyesület lehetőségai között azért, hogy a közadakozásból létrejött alaptól (illetve annak kamataiból) rendszeresen vásároljanak. Mint az Orlaihoz írott levélből kiderül, nemcsak kérték, de vételi szándékukat is jelezték, s ők teljesítették is azt, amikor 1850 júniusában megvásárolták a *Szt. István király és az orgyilkosa* című képét az az évi műtárlatról.[65] Hasonlóképpen a képcsarnok első adományozójától, Schaffer Bélától is megszerezték a kiszemelt művet,[66] mint ahogyan Molnár Józseffel is megállapodtak új képének megvételéről.[67] A képcsarnok-egyesület kezdeményezte Hollósy Kornélia dalművésznő portréjának aláírások útján történő megrendelését is Lieder Frigyesztől.

1848 végéig a gyűjtemény állaga 13 arckép (ltsz.: 1–5., 20., 21., 24., 25., 26., 29., 30., 31.) 6 tájkép (ltsz.: 7., 8., 13., 14., 15., 17.,), 6 zsáner (ltsz.: 6., 10., 12., 18., 19., 28.,), 2 csendélet (ltsz.: 11., 23.), 1 újszövetségi jelenet (ltsz.: 9.), 1 allegória (ltsz.: 27.), 1 történeti kép (ltsz.: 22.) és 1 reprezentatív portré (ltsz.: 16) volt. Az 1850–51-évi, a további szerzeményezéseknek is irányt szabó akciónak a célja egy műfajilag kiegyenlítettebb arány kialakítása lehetett. Maga a Nemzeti Képcsarnokot Alakító Egyesület két év alatt három reprezentatív művet vásárolt. Egy történelmi képet Orlaitól, egy csendéletet Schaffertől – megjegyzendő, hogy ez témájánál fogva akár történelmi műnek is tekinthető –, s egy újszövetségi jelenetet Molnár Józseftől.

Feltehetően tematikai szempontok vezették a múzeum igazgatóját akkor is, amikor a megnyitásra készülve a múzeum régi anyagából válogatva újabb festményeket tettek át a József nádor Nemzeti Képcsarnok gyűjteményébe. Nyilván az uralkodóház iránti lojalitást demonst



6. Brocky Károly: Kmetty György tábornok arcképe, 1848. Magyar Nemzeti Múzeum Történelmi Képcsarnok. Leltárkönyv 171.



5. Barabás Miklós: Egressy Béni zene karnagy arcképe, 1855. Magyar Nemzeti Múzeum Történelmi Képcsarnok. Leltárkönyv 82.

rálandó került a képcsarnokba I. Ferenc és V. Ferdinánd arcképe,[68] s mintegy ennek ellensúlyozására David Richtertől II. Rákóczi Ferenc és hitvese portréja, [69] Balkay Pál allegorikus képe, a *Műzsák*,[70] valamint egy természetű Mitterpacher Lajos képe Donát Jánostól.[71]

Csáráiban már az első kiállításon látszanak a későbbi gyűjteményi egységek, úgymint a Habsburg-galéria, a Nemzeti képcsarnok – allegória, történelmi festészet, tájkép, zsáner, csendélet –, Arcképek gyűjteménye – jeles történelmi személyiségek, a közélet szereplőiként számon tartott írók és tudósok –, Arcképcsarnok – lényegében a művész-galéria. Kubinyi Ágoston munkásságát lezáró, 1868-ban kiadott katalógusa ezt a szerkezetet mutatja. Úgy tűnik, igazgatósága alatt mindvégig érvényesek maradtak az ötvenes évek elején kialakult gyűjteménygyarapítási elvek.

Ezt igazolandó statisztikát készítettem (Függelék V.). A táblázat összeállításakor Eötvösre gondoltam. Idézem őt: „Nagy barátja vagyok a statisztikának; nem mintha azt hinném, hogy az csakugyan annyit bizonyít, mint sokan felteszik, hanem azért, mert mióta minden állításnak statisztikai adatokkal való támogatása divattá vált, a hamis tételek felállítása valamivel több nehézséggel jár, s a tudományos paradoxonok alkotói badarságaikat legalább jobb rendszerben adják elő.”[72]

Bár munkássága vége felé több támadás is érte,[73] méltán érezhette Kubinyi Ágoston, hogy a beiktatásakor maga elé tűzött feladatokat, úgymint „I. A gyűjtemények szaporítását, II. Ezek célszerű fellállítását s tiszta kezelését, III. A gyűjtemények mind hasznosabbá tételét”[74] a lehetőségekhez képest megvalósította.

Csernitzky Mária

1 *Kapossy János*: XIX. századi magyar művészek önéletrajzá-
nak kérdéséhez. Magyar Múzeum 1946. ápr. 29, 29–34.

2 József nádor „1843. ápril 8-án valóságos igazgatóvá
nevezé ki ... Kubinyi Ágoston” ... „Az igazgatósági irattár ... ez
évtől kezdve nemcsak illő rendszerrel lőn folytatva, hanem
minden évi csomag lajstrommal is láttatott el.” *Mátray Gábor*: A
Magyar Nemzeti Múzeum korszakai, különös tekintettel a köze-
lebb lefolyt huszonöt évre. Pest 1868, 44–45.

3 „Az első szálak felfedezése nyomán megindult kutató-
munka csak az igazgatói irattár mutatóinak rendszeres átnézésé-
ig s ezzel a yers adatokig jutott.” *Kapossy i. m.* 30.

4 A Kapossynál lévő igazgatósági mutatókat ez ideig nem
tudtam fellelni. A tüzésről *Kapossy i. m.* 30.

5 *Zádor Anna-Bardoly István*: Kapossy János hagyatékából.
Művészettörténeti Értesítő XXXIX. 1990, 121–134.

6 A Kapossy-hagyaték kiadásakor Zádor Anna nem tartotta
kizártnak, hogy az 1946-os tanulmányban említett igazgatósági
irattárra vonatkozó feljegyzésekről van szó. *Zádor-Bardoly i. m.*
121. Az 1946-os tanulmány és a „hagyaték” adatainak egybeve-
tésével ez egyértelműen igazolható. Joggal tételezhetjük föl, hogy a
Nemzeti Múzeum igazgatósági irattárának mutatóit Kapossy
János 1944 őszé és 1946 eleje között jegyeztelte ki.

7 *Zádor-Bardoly i. m.* 121.

8 *Kapossy i. m.* 32.

9 *Mátrai Gábor*: A magyar Nemzeti Múzeumban létező
nemzeti képcsarnok ünnepélyes megnyitása. Pest, 1951; *Mátrai
Gábor*: A Nemzeti Képcsarnokot Alakító Egyesület Évkönyve.
második korszak. VIII.–XVII-dik év. (1852–1861) Pest 1862; *Fejős
Imre*: A Nemzeti Képcsarnokot Alapító Egyesület története. Mű-
vészettörténeti Értesítő V. 1957, 37–47.

10 *Fejős i. m.* 42–43.

11 *Peregriny János*: A Magyar Nemzeti Múzeum Képtárának
festményei és grafikai állaga. Budapest 1909.

12 Az Andrássy-bizottság tevékenységét részletesen ismer-
teti *Berlász Jenő*: Az Országos Széchényi Könyvtár története
1802–1867. Budapest 1981, 452–469. A bizottság képtárral foglal-
kozó albizottságának munkáját értékeli *Sinkó Katalin*: A művészi
siker anatómiája 1840–1900. In: Aranyérmek, ezüstkoszorúk. Ki-
állítási katalógus. Magyar Nemzeti Galéria, Budapest 1995, 45.
Az albizottmány vizsgálatát minden bizonnyal a jegyzőkönyvek
ismeretében említi Éber László: A múzeumi képtár múltja és je-
lene. Budapest 1902, 192–193.

13 „A magyar nemzeti Múzeum ügyeit és szükségleteit ren-
dező Nagyméltóságú kinevezett Küldöttség, Albizottmánya ál-
tal, Jan: 21–22. 1963. a nemzeti Museum képtár osztályában tar-
tott vizsgálatait folytatn,

1. arckép-sorozatba jelöltettek...

2. maradandóknak jelöltettek ki...

3. a régiség-osztályba átadandóknak jelöltettek...

4. kimustrálandóknak jelöltettek ki...

5. a képtári Ór dolgozó szobájában, 's a mellék kamarában
levő, azon különböző tartalmú rendezetlen képek, melyek so-
rozat alá nem vétettek” – MNG Adattár, 19791–19795/1977. ltsz.
A Nemzeti Múzeum IV. osztályát képező Képtári osztályt – az
önálló gyűjteményi egységként kezelt Pyrker-képtár kivételével
– 1845 szeptemberében választották szét a József nádor Nemzeti
Képcsarnok alapításával Általános képtári és Magyar képtári
anyagra. *Kubinyi Ágoston*: Magyar Nemzeti Múzeum. In: Ma-
gyarország és Erdély képekben. I. kötet. Kiadják és szerkesztik:
Kubinyi Ferenc és Vahot Imre. Pest 1853, 13–14; *Kubinyi Ágoston*:
A Magyar Nemzeti Múzeum. Pest 1861, 43–44. Ezzel az elkü-
lönítéssel egyet nem értő vélemény már a József nádor Nemzeti
Képcsarnok megnyitásakor 1851-ben is megszólalt. Kertbeny
Károly azonban nemcsak az Általános Képtár és a Nemzeti Kép-
csarnok műveinek összevonását javasolta, hanem a Pyrker-Kép-
tár beolvasztását is: *Fejős i. m.* 41–42.

Az Andrássy bizottság albizottmányának öt jegyzőkönyve a
Pyrker-Képtárat nem érintve, az Általános Képtár és az olykor
Magyar Képtárként emlegetett József nádor Nemzeti Képcsar-
nok anyagát ismét összevonva vizsgálta. A műveket tematikai
és esztétikai szempontok szerint új egységbe sorolta.

Az „arckép-sorozatba” 62 mű került, 30 az Általános és 32 a
Magyar Képtárból.

Elgondolkodtat az a megkülönböztetés, ami már a gyűjte-
mény szétválasztásakor 1845-ben, a portrék beletárolásakor meg-
figyelhető. Az uralkodók, az országos és egyházi főméltóságok
képmásai az Általános Képtárba kerültek, miként az írók és tu-
dosok közül is csak néhányé a nyilvánvalóan tárgyiánnyal küsz-
ködő Nemzeti Képcsarnokba. Ez utóbbi portrékat – hiszen az
ábrázoltak közéleti embereknek számítottak – az „arckép-soro-
zat” összeállításakor az 1. osztályba, a képzőművészek, zene-
szerzők, előadóművészek, színészek képmásait a 2. osztályba so-
rozták. Ily módon a portrégyűjteményt egy történelmi arckép-
csarnokra és egy művészgalériára osztották ketté.

Ezzel a felosztással azt a korábbi kiállítási gyakorlatot lega-
lizálták, melyet az első múzeumi katalógusból ismerünk. *Dux
Adolf*: A Magyar Nemzeti Múzeum. Utmutató ennek Műkincsgyű-
jteményeiben. Pest 1857, 60–63.

A portréknak ilyenképpen való kettéosztását tükrözi a képző-
művészeti gyűjtemény első önálló katalógusa. Az első teremben az
„Arcsképek”, azaz a történelmi arcképcsarnok, az utolsó, hete-
dik teremben az „Arcsképcsarnok”, azaz a művészgaléria volt
látható. *Kubinyi Ágoston*: A Magyar Nemzeti Múzeum Képtárá-
nak Lajstroma. Pest 1868, 1–27. A pontos megnevezést azonban
csak Ligeti Antal használja 1870-ben – első terem: „Történelmi
arcképek, hetedik terem: »Művészek arcképei«” –, az Orszá-
gos Képtár létrehozásának küszöbén, amikor egy önálló Törté-
nelmi Képcsarnok kialakításának a gondolata is a „levegőben
lógott”. *Ligeti Antal*: A Nemzeti Múzeum Képcsarnokának is-
mertető Lajstroma a festészek rövid életrajzával. Buda 1870, 9–
158. A történelmi képcsarnokra vonatkozóan *Fejős Imre*: A Ma-
gyar Történelmi Képcsarnok 75 éve (1884–1959). Művészettör-
téneti Értesítő VII. 1959, 285–289. A „pantheonizációról” *Sinkó
Katalin i. m.* 1995, 21–27. A „maradandóknak jelöltettek” 172 tár-
gyat számláltak, 103-at az Általános Képtár és 69-et a Magyar
Képtár anyagából. Ebbe a csoportba került minden más műfajú,
kiállításra érdemesített festmény. A „régiség-osztályba átadan-
dóknak jelöltettek” 25 képet, többnyire 17–18. századi főúri arc-
képeket, az Általános Képtárból 23, a Magyar Képtárból 2 mű
került ide.

„Kimustrálandónak jelöltettek ki”, azaz raktári létre ítélték 73
tárgyat, melyből 60 az Általános Képtár, 13 a Magyar Képtár
leltárkönyvében szerepelt.

E tárgyak megítélésénél minden bizonnyal nemcsak állaguk,
de a közzítés is befolyásolhatta a döntőköket, hiszen Cranach
Szerelmesek című műve, Kisfaludy Károly *Tengeri és levegői tájké-
pe* (ltsz. 15.), a Képcsarnok Egyetel által vásárolt Orlay-kép (ltsz.
38.), de Hora *Müller-portréja* (ltsz. 64.) is szerepel közöttük. Ku-
binyi 1868-ban kiadott katalógusának tanúsága szerint Kisfaludy
Károlytól már egyetlen képet sem állítottak ki, Orlay *Zách Klárájá-
val* (ltsz. 143.) szerepel. Viszont Hora *Müller-portréja* az „Arcz-
képcsarnok” konstans darabja marad. „A képtári Ór dolgozó
szobájában, 's a mellék kamarában levő, azon különböző tar-
talmú rendezetlen képek, melyek sorozat alá nem vétettek” 86
darabot számláltak, 67 az Általános Képtár és 19 a Magyar Kép-
tár anyagából került ki. Ide sorolták például Vidra Ferdinánd
Pannoniáját (ltsz. 27.), Donát *Vénuszát* (ltsz. 59.), Laccataris De-
meter *Schwab Vilmosát* (ltsz. 128.) stb.

14 *Berlász i. m.* 446.

15 *Dux i. m.* 57–58.

16 *Dux i. m.* 60. *Mátrai i. m.* 1862, 38.

17 *Berlász i. m.* 446.

18 *Mátray Gábor*: A Magyar Nemzeti Múzeum korszakai, kü-
lönös tekintettel a közelebb lefolyt huszonöt évre. Pest 1868, 50.

19 Az ötödik Donát-mű a *Venus* volt (ltsz. 59.).

20 Valóságos kis „barátság-galéria” került ezzel a Nemzeti
Képtárba. Sajátságos, hogy Toldy Ferenc arcképe hiányzik közü-
lük. Az ő munkássága bizonyosság szoros összetartozásukra. Ka-
zinczy Ferencnek monográfiát szentelt, Révai Miklósról, Virág
Benedekről, Horvát Istvánról pedig irodalmi arcképet festett. *Toldy
Ferenc*: Kazinczy és kora. Budapest 1987; *Toldy Ferenc*: Irodalmi
arcképek. Budapest 1985, Pertz György Henrikről Pallas Nagy

Lexikona XIII. Budapest 1896, 964–965; A barátság-motívum hazai elterjedésével részletesen foglalkozik *Buzási Enikő*: A barátság-motívum térhódítása a 18. századi magyar portréfestésben. Művészettörténeti Értesítő XXXIII. 1984, 212–234.

21 *Mátray* i. m. 1868, 65.

22 *Mátrai* i. m. 1862, 30.

23 MNG Adattár, 19780/1977. ltsz. L. Függelék I.

24 *Mátray* i. m. 1868, 51.

25 Kubinyi igazgatási gondjairól részletesen ír *Berlász* i. m. 281–285.

26 *Mátray* i. m. 1868, 52.

27 Érzékletesen írja le ezeket az eseményeket *Mátray Gábor*: Töredék jegyzemények Magyarország történetéből 1848/49. Bev. tanulmány *Fülep Katalin*. Budapest 1989

28 *Mátray* i. m. 1868, 52–62; *Berlász* i. m. 296–314.

29 *Zádor–Bardoly* i. m. 127; Nemzeti Képcsarnok 39., 40. ltsz.

30 Mivel az előző leltári bejegyzés június végén, a következő július 10-én kelt, a művek beérkezését 1850. július elejére tehetjük.

31 Nemzeti Képcsarnok 27. ltsz. Igazgatósági irattár 1848/49; *Zádor–Bardoly* i. m. 127; *Fejős* i. m. 43. Megjegyzendő, hogy Vidra 1848. február 10-én „azért esedezik, hogy a Museum belső termeit kifesthesse.” Igazgatósági irattár 1848/14; *Zádor–Bardoly* i. m. 126.

32 *Born Miklósné*: Haan Antal élete és munkássága. Egyetemi szakdolgozat. Budapest 1985, 3.

33 Nemzeti Képcsarnok 28. ltsz. *Fejős* i. m. 41. Aranyérmek, ezüstkoszorúk. Kiállítási katalógus. MNG, Budapest 1995, 229.

34 Nemzeti Képcsarnok 31. ltsz.; Aranyérmek, ezüstkoszorúk i. m. 186.

35 *Mátray*: Töredékjegyzemények... i. m. 196–197, 199, 202–204, 249, 258–259; *Berlász* i. m. 300, 337.

36 Nemzeti Képcsarnok 29. ltsz.; Aranyérmek, ezüstkoszorúk i. m. 190–191.

37 Markó 1818-ban, amikor Pestre költözött, „Nagybátyja idősb Schedel Ferenc házában atyafias és barátságos fogadtatást” talált. *Ligeti Antal*: A Nemzeti Múzeum Képcsarnokának ismertető Lajstroma. Buda 1870, 40.

38 *Mátrai* i. m. 1862, 52, Aranyérmek, ezüstkoszorúk i. m. 190–191.

39 Nemzeti Képcsarnok 30. ltsz. Dux Adolf nevezi így hírrehedett zenészt a hazának: *Dux* i. m. 60.

40 *Fejős* i. m. 42.

41 *Mátray* i. m. 1868, 63.

42 E gyűjteményezési akcióhoz kapcsolható portrékat állítottuk ki a Magyar Nemzeti Galéria *Aranyérmek, ezüstkoszorúk* című kiállításán. Azokat, amelyeket a József nádor Nemzeti Képcsarnok kiállításain mindvégig szerepeltek I. katalógus 185–191.

43 A Nemzeti Képcsarnokot Alakító Egyesület irattára valószínűleg az igazgatói irattárral együtt elpusztult. A fennmaradt levelek a művészek hagyatékából kerültek az MNG Adattárába.

44 „Czüllichtől egy madonna-mellszobor és Juno szoborkája van itt, mely két mű a művészet nem csekély fokát tanúsítja.” *Dux* i. m. 49.

45 MNG Adattár, 5445/1954 ltsz., *Kapossy* i. m. 36; Igazgatósági irattár 1850/57, 1850/64; *Zádor–Bardoly* i. m. 128. A levél szövegét I. Függelék II.

46 MNG Adattár 2133/1927. ltsz.; *Kapossy* i. m. 31, 34; Igazgatósági irattár 1850/45; *Zádor–Bardoly* i. m. 128. L. Függelék III.

47 A Horvát István-hagyaték öt képét és a V. Ferdinánd által ajándékozott két Markó-képet, melyeknek csak elvi birtokosa volt a múzeum, nem vettem számításba, csupán a beletárolt műveket.

48 Kupeczky János: Önarckép, 21. ltsz.; Hora János Alajos: Szentpéteri József, 25. ltsz.; Ligeti Antal: Markó Károly, 29. ltsz.; Donát János: Önarckép, 31. ltsz.; Marastoni Jakab: Önarckép 34. ltsz.

49 „Ki előtt ismeretlen, hány hazánkbeli művész homlokát ékesíté örökzöld koszruval jelen korunkban a külföld méltánya? Nevezem-e Liszt, Székelyi [sic], Filtsch, Joachim, Singer s egyéb zenészeinket, valamint Schödel Rozália, Hollósy Kornélia dalnoknőket...” *Mátrai* i. m. 1862, 49.

Mátray Gábornak a József nádor Nemzeti Képcsarnok ünnepélyes megnyitását, 1851. szeptember 8-án mondott beszédében

felsoroltak valóban a kor ünnepelt hősei és hősnői voltak. Virtuózok, akik legyőzték mesterségük korlátait, s a levert szabadságharc után ébren tartották a magyarság iránti érdeklődést. A beszéd elhangzásakor Barabás Liszt-portréja (30. ltsz.) közadakozásból már a múzeum birtokában volt. (Barabás tévesen emlékszik, amikor lajstromában az 1853. évre teszi 1486. sorszámmal. *Márkosfalvi Barabás Miklós* Önéletrajza. Bevezetéssel és jegyzetekkel ellátta *Bíró Béla*. Kolozsvár 1944.) Ugyancsak elkészült, s szintúgy közadakozásból Lieder Frigyes Hollósy Kornéliája. (35. ltsz.) Székely Imre zongoraművész képmását (49. ltsz.) Kiss Bálint festőművész adományozta. Szintén tisztelői rendelték meg 1850-ben Barabásnál Schodelné portréját. (*Márkosfalvi Barabás Miklós* i. m.: „1334. Schodelné mint Szilágyi Erzsébet a” Nemzeti Múzeumnak – 250 ezüst forint.”) Ha a művészről fegyelmetesebb, arcképe már az első kiállításán szerepelhetett volna. Az igazgatósági irattár 1851/106. mutatója szerint „jún. 11. Az igazgató Schodel Rozália dalművészről asszonyságot felszólítja, szíveskedjék nemzeti képcsarnokunknak szánt arcképe bevégzéséhez Barabás festész úrnál még néhány órát tölteni.” *Zádor–Bardoly* i. m. 130.

Joachim Rudolf hegedűművész képmása Grimm Rudolftól majd 1858. február 6-án kerül a Nemzeti Képcsarnokba családi ajándékként (96. ltsz.). Igazgatósági irattár 1858/33; *Zádor–Bardoly* i. m. 133. Lonovits–Hollósy Kornélia a kor olyan ünnepelt csillaga volt, hogy a Lieder-portré után, melyen az arc hasonlóságát nem találták megfelelőnek, „aláírások útján” újabb képmását rendelték meg 1860-ban Kovács Mihálynál a Nemzeti Képcsarnok számára. (118. ltsz.) Lieder műve a Nemzeti Zenedébe került letétbe: *Fejős* i. m. 42. Viszont a Nemzeti Zenede ajándékozta 1855-ben Egressy Béni zeneszerző képmását Barabástól a József nádor Nemzeti Képcsarnoknak. (82. ltsz.) *Márkosfalvi Barabás Miklós* i. m. 1853, műtárgyjegyzék 1487: „Egressy Béni dtto múzeum o.m.k. ezt úgy hiszem, 855-ben festettem”. A gróf Pejácsevics János által a Nemzeti Zenedének felajánlott Erkel Ferenc-képet Györgyi Giergl Alajostól (86. ltsz.) a Zenede a Nemzeti Képcsarnoknak ajándékozta 1856-ban: Igazgatósági irattár 1856/55; *Zádor–Bardoly* i. m. 132. Kovács Mihály Tinódiját ugyan a Nemzeti Képcsarnokot Alakító Egyesület ajándékaént leltározták be (113. ltsz.), ellenben a Peregriny-katalógus szerint a Nemzeti Zenede letéte volt, melyet 1884. október 22-én visszaadtak. *Peregriny* i. m. 357. A József nádor Nemzeti Képcsarnoknak egyetlen más közintézménnyel sem volt ilyen szoros kapcsolata. Nyilván meghatározó szerepe volt ebben az együttműködésben *Mátray* Gábornak: Aranyérmek, ezüstkoszorúk i. m. 163. Mint ahogyan Kubinyi Ágoston, aki 1852-től a Pesti Műegylet választmányának alelnöke volt, minden befolyását latba vetette, amikor a Pesti Műegyletnek a Nemzeti Képcsarnok számára történő vásárlásairól volt szó: *Sinkó* i. m. 20.

50 MNG Adattár 20711/1980. Teljes szövegét I. Függelék IV.

51 Aranyérmek, ezüstkoszorúk i. m. 188.

52 Müller Lajos, akinek a József nádor Nemzeti Képcsarnok két művészportrét is köszönhet, Müller Jánosét (64. ltsz.) és Tikos Albertét (83. ltsz.), minden bizonnyal a Nemzeti Múzeum ötvös-szakértője volt. „Mindegyik jegyzék végén az átadó Jankovich, az átvevő Horvát István s a kép és fegyvertár kivételével Müller Lajos ötvös és ékszerész sajátkezű aláírása és pecsétje szerepel.” *Entz Géza*: Jankovich Miklós, a műgyűjtő. Archaeológiai Értesítő LII. 1939, 169.

53 *Peregriny* i. m. 386.

54 Nemzeti Képtár 32. ltsz.

55 *Kapossy* i. m. 34; *Fejős* i. m. 43; *Zádor–Bardoly* i. m. 128. (Igazgatósági irattár 1850/65.) Aranyérmek, ezüstkoszorúk i. m. 189.

56 „április 9. Kiss Bálint akadémiai festész úr megajándékozta a nemzeti museumot az általa festett Székely Imre magyar zongoraművész arcképével.” Igazgatósági irattár 1851/63; *Zádor–Bardoly* 130; *Mátrai* i. m. 1962, 51. Beletárolva 1851. május 31., 49. ltsz.

57 *Mátray* i. m. 1868, 63.

58 Nemzeti Képtár 52. ltsz. *Fejős* i. m. 43; „szeptember 2. Zichy Sándorné szül Eperjessy Júlia assz. jelenti az igazgatónak, hogy azon, fia Zichy Mihály által festett és »Krisztus levételét a keresztfáról« ábrázoló kép a museumnak engedtetik át.” Igazgatósági irattár 1851/159; *Zádor–Bardoly* i. m. 130.

59 Nemzeti Képtár 91, 92, 93. ltsz.

60 Nemzeti Képtár 170, 171. Talán nem indokolatlan az a feltevés, hogy a végrendeleti hagyatkozásban szerepet játszott Rónay Jácint, aki 1868. május 3-án 25. igazgatói jubileumán Kubinyi Ágostont köszöntötte „ékes és hazafias szellemben mondott beszédével”. *Mátray* i. m. 1868, 88; *Lajta Edit*: Brocky Károly. Budapest 1984, 65.

61 *Fejős* i. m. 40..

62 *Zádor-Bardoly* i. m. 125; Igazgatósági irattár 1844/167.

63 *Mátrai* i. m. 1862, 66.

64 Kubinyi Ágoston is már csak 5 forintot jegyzett: *Mátrai* i. m. 1862, 80, 81. *Fejős* Imre alaposan körüljárja a részvényesek körét: *Fejős* i. m. 39, 40. Nem említi azonban a szabadságharc alatt fegyverrel is harcoló, hazafias szellemű magyar zsidóságot. A pesti izraelita hitközség Nemzeti Képcsarnokra szánt 400 forintjának akkor látjuk igazi súlyát, ha figyelembe vesszük, hogy V. Ferdinánd 500, a császárné 300, a főhercegek és főhercegnők 200 és 50 ezüst forint közötti összegeket jegyeztek. *Mátrai* i. m. 1862, 59, 69.

65 Nemzeti Képtár 38. ltsz. Orlay ugyan arcképet nem küld, de a vásárláson felbuzdulva „júl. 5. Petrics Samu festész úr az igazgatónak figyelmébe ajánlja a jelen pesti műkiállításra küldött »II. Lajos király tetemének feltalálása« című történeti képét.” Igazgatósági irattár 1851/119; *Zádor-Bardoly* i. m. 130.

66 Nemzeti Képtár 51. ltsz.; „júl. 28. Schäffer Béla festész úr beadja a műkiállításban lévő »Történeti régiségek Mátyás király hagyományából« című festményének leírását”. Igazgatósági irattár 1851/148; *Zádor-Bardoly* i. m. 130.

67 Nemzeti Képtár 36. ltsz.; *Zádor-Bardoly* 128; Aranyérmek, ezüstkoszorúk. i. m. 188.

68 Nemzeti Képtár 45. és 50. ltsz.

69 Nemzeti Képtár 43. és 44. ltsz.

70 Nemzeti Képtár 46. ltsz. Aranyérmek, ezüstkoszorúk. i. m. 176.

71 Nemzeti Képtár 42. ltsz.

72 *Eötvös József*: Aforizmak. Válogatta és a bevezetőt írta Sőtér István. Budapest, 1988, 25, 26.

73 Vasárnapi Ujság XII. évf. 13. sz. 1865, 164; Vasárnapi Ujság XII. évf. 15. sz. 1865, 176.

74 *Mátray* i. m. 1868, 88.

Kubinyi „legkivált az állománygyarapodás késedelmes és nem eléggé gondos nyilvántartását akarta rendbehozni Evégből május 25-én [1843] utasította az öröket – Köztük Horvát Istvánt is – hogy ezentúl minden tárgyat, amely a múzeum birtokába jut, a rendes havi tisztú üléseken be kell mutatni neki, majd tudományos pontossággal be kell vezetni egy központi növekedéknaplóba, végül előírt helyen és módon kell tárolni.” *Berlász* i. m. 264.

FÜGGELÉK

I.

A' nemzeti Képcsarnokot alakító egyesület Igazgató Választmánya által 1847¹ martius 4-kén tartatott Iső ülés jegyzőkönyvének kivonata:

9.00) Kubinyi Ágoston helyettes elnök indítványba hozta, hogy az egyesület nevében szözlitassanak fel a' magyar festészek, kiknek műveit már birja az egyesület 's illetőleg a' M. N. Museum miszerint a' honi művészet történetének minél tökélyesebb egybeállítása 's kiegészítése végett küldenék be az egyesületi irattár számára saját életiratukat, – azon festészek pedig, kiknek műveit még nem birná intézetünk, nemcsak életiratuk közzlése, hanem /: és pedig különösen a' jelesebbek:/ a' nemzeti képcsarnok gyarapításául saját ecsetük alól került valamely festvényük beküldése végett is kéretenessnek meg. A indítvány elfogadtatván, annak teljesítésére az e' végre titoknokilag készített 's jelenleg helybenhagyatott két rendbeli felszólító levél értelmében ő maga Kubinyi Ágoston megbizata, sőt Barabás Miklós ur ohajtása szerint meghagyatott, bocsáttassanak illy nemű felszólítások a' magyar művészek élettörténete egybegyűjtése végett annak idején minden nemű magyar művészhez 's műkedvelőhez, úgy mint: minta-metszők, szobrászok, vésnőkök, rézmetszők, pénzverők, plasticai művek készítésével foglalkozó ezüst 's aranyművesekhez, építőművészekhez s.a.t. – Az egyesületi választmányi tagok 's egyéb hazafiak végre kéretenessnek meg, hogy a' előttek ismeretes magyar művészek névsorát 's illetőleg élettörténetüket illető adatokat egyesületünkkel közleni sziveskedjenek

Kiadta Mátray Gábor
egyesületi titoknok

II.

A' magy. nemzeti Museum igazgatójától

Tisztelt Akadémiai Művész Ur!

Nemzeti Museumunk olly szerencsés levén, önnek két jeles művét birhatni, és önben különben is hazánk egyik jelesebb szobrászát tisztelvén, felhivatva érzem magamat önt megkérni, hogy

a' museumban létező magyar művészek arcképi gyűjteményét, önnek valamely magyar képíró által festendő arcképével gazdagítani ne terheltelessék, mely a' többihez aránylag 2' 10 1/2" és 2' 4" széles lehetne.

Ezen kívül hazai művészeink életrajzát is gyűjtván, van szerencsém önt arra is kérni, hogy becses életrajzával ezen gyűjteményt is bővíteni sziveskedjék.

Különben is lekötelezne ön, ha szíves volna velem közleni a' Rómában tartózkodó magyar festészek és szobrászok neveit és lakásait 's mennyire sikerül nekik a' művészetek honában magokat kitüntetni.

Becsés választát elvárva, 's magamat nagybecsű szíves indulatába ajánlva maradok

Tekintetes Akadémiai Művész Urnak

Pesten 1850¹ Marczius 9^{én}

lekötelezett szolgálja
a' magyar nemzeti museum igazgatója
Kubinyi Ágoston

III.

Tisztelt Képíró Ur!

Látván önnek a' magyar tudós társaság termében létező Sz. Istvánt és gyilkosát ábrázoló mesterművét, igen kíváncsnak találnám azt nemzeti museumunk számára megszerezni; minek eszközölése végett kérem önt, sziveskedjék az említett mű árát velem közleni, és én azon leszek, hogy az adakozások útján a' museum nemzeti képcsarnoka számára megszereztessek.

'S minthogy museumunkban nem csak hazai művészek műveit, hanem azoknak saját arcképeiket is gyűjtjük, van szerencsém önt mint hazai művészeink egyik jelesbikét honfi bizalommal felszólítani, sziveskednék becses arcképének beküldése által képcsarnokunk külön osztályát képező honi művészek arcképei sorában illő helyét elfoglalni. Ez esetben czélszerűnek találnám, ha a' kép a' többihez illőleg 2 láb 10 1/2 ujnyi magas, 's 2 láb 4 ujnyi széles volna.

Végre a' nemzeti museum legalkalmasabb hely levén, hazai művészetünket és művészeinket örökíteni, egyszersmind kérem

önt, becses életrajzának beküldése általi intézetünkben levő magyar művészek életrajzi gyűjteményét gazdagítani.
Magamat tapasztalt nagybecsű szíves indulatiba ajánlva maradok

Tisztelt Képiró Urnak

Pesten 1850ⁱ Marz. 1^{én}

lekötelezett szolgálja
a' magy. nemz. museum igazgatója
Kubinyi Ágoston

IV.

T. cz. Marastoni. Jakab
akadémiai festőművész Urnak

Pesten

(A magyar nemz. Muzeum igazgatójától)

Tisztelt Képiró Ur!

Nagy örömömre szolgált, hogy ön egyszeri felhívásomra is szíves volt saját keze által festett becses arczképével nemzeti muzeumunk képcsarnokát gazdagítani, a' miért is vegye Tisztelt Képiró Ur ezennel a' magyar nemzeti muzeum nevében őszinte hálaamat. S miután ön már húzamosb időig hazánkban lakván itt meghonosodott 's némileg magyar művésznek tekinthető, van szerencsém egyuttal önt arra kérni, szíveskednék a' muzeumban létező magyar művészek életrajzi gyűjteményét saját becses életrajzával is bővíteni.

Pesten 1850ⁱ Januarius 14^{én}

lekötelezett szolgálja
a' magyar nemzeti muzeum igazgatója
Kubinyi Ágoston

T. cz. Marastoni Jakab akadémiai festőművész Urnak
A' magy. nemz. Muzeum igazgatójától

V.

adományozók	műfajok										
	reprezentatív portré	arcképek	arckép-csarnok	allegória	mitológia	bibliai téma	csendélet	tájkép	zsáner	históriai kép	összesen
Pesti Műegylet								1	6	5	12
Nemzeti Képcsarnokot Alakító Egyesület	3	2	2		2	1	1	12	2	3	28
„több műbarátok aláírás útján”			4					10			14
különféle testületek	1	4	2						2		9
uralkodóház								3			3
arisztokrata			1							1	2
művész	1	4	6	1	4	3	3		1		23
Horvát István könyvtárából		4			1						5
Összesen	5	14	15	1	7	4	4	26	11	9	96
N. M. régi anyag											12
Együttvéve											108
Egyéb magánadomány											37

VI.

A JÓZSEF NÁDOR NEMZETI KÉPCSARNOK LÉLTÁRKÖNYVE
1845–1862

(REKONSTRUKCIÓ)

1. Donáth J.: gróf Csáky László püspök arczképe.
[a Nemzeti Múzeum régi anyaga, o. v., 134 x 100 cm, MNM TKCs 113]
2. Peski János: Obradovics Dositheus rátság arczképe.
[a Nemzeti Múzeum régi anyaga, o. v., 82 x 63 cm, MNM TKCs 93]
3. Peski János: Raits János Bácskanonok arczképe.
[1829, a Nemzeti Múzeum régi anyaga, o. v., 80,5 x 63 cm, MNM TKCs 87]

4. Mikóssi József: Kovács János udvari nevelő arczképe [1832, V. Ferdinánd nevelője, a Nemzeti Múzeum régi anyaga, o. v., 135 x 106 cm, MNM TKCs 90]
5. Peski János: Kubinyi Péter királyi tanácsos arczképe.
[a Nemzeti Múzeum régi anyaga, o. v., 59 x 45,5 cm, MNM TKCs 81]
6. Tikos Albert: Az elhagyott anya.
A Pesti Műegylet ajándoka 1844. [okt. 12.]
[1843, o. v., 98 x 73,5 cm, MNG 2724]
7. id. Markó Károly: Olaszthoni tájkép aratásra jövő-menő személyekkel.
Több műbarátok ajándoka 1843. [máj. 3.]
[1839, o. v., 64 x 84,5 cm, MNG 3066]
8. id. Markó Károly: Római Campagna közelgő viharban.
A Pesti Műegylet ajándoka 1844. [okt. 12.]
[o. v., 76 x 100,5 cm, MNG 3081]

9. id. Markó Károly: Krisztusnak Keresztelő János által a Jordán vízében való megkereszteltetése.
Deáky Sigmond püspök ajándoka 1842. [nov. 5.]
[o. fa, 44 x 64,5 cm, MNG 3072]
10. Marastoni Jakab: Görög nő arcképe.
A Pesti Műegylet ajándoka 1845. [nov. 22.]
[o. v., 77 x 61 cm, MNG 2726]
11. Schäffer Adalbert: Csendéletkép.
A művész ajándoka 1845.
[azonos Elsler Fannny szobrának képével, 1845, o. v., 56,5 x 34,5 cm, MNG 2790]
12. Barabás Miklós: Útra készülő oláh család.
A pesti magyar polgári őrsereg ajándoka 1846. [jan. 15.]
[o. v., 138 x 109 cm, MNG 2753]
13. Kisfaludy Károly: Éjjeli szélvész.
Toldy Ferenc ajándoka 1846. [márc. 27.]
[o. v., 44,5 x 60,5 cm, MNG 3173]
14. Kisfaludy Károly: Falu égése holdvilágos éjen.
Toldy Ferenc ajándoka 1846. [márc. 27.]
[o. v., 56,5 x 66,7 cm, MNG 3174]
15. Kisfaludy Károly: Tengeri és levegői tájkép.
Zlinszki János ajándoka 1846. [jan. 26.]
[o. v., 48,3 x 75 cm, MNG 3175]
16. Barabás Miklós: József nádor a Szt. István rend öltözetében.
A Képcsarnok Egylet ajándoka 1846.
[Felállították okt. 20-án, o. v., 285 x 190 cm, MNM TKCs 90.1]
17. Kerpel Lipót: Tájkép romai colosseummal.
Ő Felsége Mária Ludovika ajándoka 1846. [okt. 6.]
[o. v., 59,5 x 77,5 cm, MNG 3095]
18. Zichy Mihály: Az anya tulzott fájdalma holt gyermekének koporsóba bezárása pillanatában.
A Pesti Műegylet ajándoka 1846. [okt. 9.]
[o. v., 116 x 104 cm, MNG 2744]
19. Heinrich Ede: Régiség buvár.
A Pesti Műegylet ajándoka 1846.
[o. v., 97 x 73 cm, MNG 2718]
20. Hessz János [Mihály]: Fusz János tolnai fi zeneszerző arcképe.
Krüchten József hagyománya 1846. [aug. 24.]
[o. v., 26 x 21 cm, MNM TKCs 108]
21. Kupeczky János: Kupeczky János képi arcképe.
Nagy István pest megyei főjegyző ajándoka 1846. [dec. 6.]
[o. v., 92 x 72,5 cm, MNM TKCs 41]
22. Kiss Bálint: Jablonczai Petes János a nápolyi gályákra hurcolt református pap 1674. Bucsuzik leányától a lipótvári tömlöcz ablakánál.
Kovács Sigmond földbirtokos ajándoka 1846. [okt. 9.]
[o. v., 93 x 75 cm, MNG 2749]
23. Szentgyörgyi János: Gyümölcs és virágok. 1830.
Porkoláb Dániel ajándoka 1846. [okt. 9.]
[o. v., 99 x 82 cm, MNG 2748]
24. Barabás Miklós: Dtr. Pólya József száz éves édes anyja.
Dtr. Pólya József ajándoka 1846. [nov. 1.]
[o. v., 65 x 52,5 cm, SzM 2809, a leltárból törölve 1949. IV. 29.]
25. Hóra Alajos: Szentpéteri József ezüstműves arcképe.
A festész ajándoka 1846.
[o. v., 100 x 82 cm, MNM TKCs 123]
26. Kiss Sámuel: Brassai polgármester – vízfestés.
Sárvári Jakab ügyvéd ajándoka. 1846. [febr. 5.]
[akv. perg., 18,1 x 13,6 cm, MNM TKCs 353]
27. Vidra Ferdinánd: Pannonia. [1844]
A festész ajándoka 1848. [okt. 28.]
[o. v., 285 x 185,5 cm, MNG 2672]
28. Haán Antal: Gyertyavilágnál levelet olvasó.
A festész ajándoka 1849. [júl. 12.]
[o. v., 30 x 22,3 cm, MNG 2739]
29. Ligeti Antal: Markó Károly idősb tájképfestész arcképe.
Toldy Ferenc ajándoka 1849. [okt. 1.]
[o. v., 45 x 38 cm, MNM TKCs 146]
30. Barabás Miklós: Liszt Ferenc zongora művész arcképe.
A művész tisztelői ajándékozik 1849. [okt. 14.]
[o. v., 132 x 102 cm, MNM TKCs 178]
31. Donát János: A képi arcképe.
Donát özvegye ajándoka végrendelete folytán 1849. [szept. 23.]
[o. v., 67 x 51 cm, MNM TKCs 91]
32. Müller János: Krisztus a keresztfán. [1848]
A festész ajándoka 1850.
[o. v., 68 x 55 cm, MNG 3103, leltárból törölve]
33. Kupeczky János: Ismeretlen uri arckép.
Herczeg Esterházy Pál ajándoka 1850. [febr. 28.]
[o. v., 115,5 x 93,5 cm, MNG 1050]
34. Marastoni Jakab: A festész arcképe. 1845.
A művész ajándoka 1849. [dec. 15.]
[o. v., 92 x 75 cm, MNM TKCs 124]
35. Lieder Frigyes: Hollosi Kornélia énekesnő.
Több műbarát ajándoka 1850. [ápr. 15.]
[o. v., 116 x 82 cm, MNG 3177; átadva a MNM TKCs-nak 1965. III.10.]
36. Molnár József: Ábrahám kiutazása [az ígért földre 1849]
A Képcsarnok Egylet ajándoka 1850. jún. 27-én
[o. v., 112 x 130 cm, MNG 2730]
37. Molnár József: A festész arcképe.
A festész ajándoka 1850. [jún. 27.]
[o. v., 79 x 63 cm, MNM TKCs 189]
38. Petrics Soma: Szt. István magyar király és orgyilkosa.
A Képcsarnok Egylet ajándoka 1850. [jún. 27.]
[o. v., 243 x 195 cm, MNG 3168]
39. id. Markó Károly: Viharos tengeri tájkép szivárvánnyal.
V. Ferdinánd Ő Felsége ajándoka 1848. [júl. 19.]
[o. v., 106,5 x 170 cm, SzM 3078; háborús veszteség, leltárból törölve 1948. XI. 27.]
(elpusztult a berlini követségen)
40. id. Markó Károly: Olaszthoni aratási jelenet, verő napfénynél.
V. Ferdinánd Ő Felsége ajándoka 1848. [júl. 19.]
[o. v., 107 x 169,8 cm, SzM 3074; leltárból törölve 1949. III. 25.]
41. Marastoni Jakab: Velencei vízholdok. [1845]
A Marastoni festészeti akadémiát gyámoló egylet ajándoka 1840 [júl. 10.]
[o. fa 76 x 60 cm, MNG 2735]
42. Donát János: Mitterpacher Lajos [természetbúvár] arcképe. [1814]
[Nemzeti Múzeum régi anyaga, o. v., 97 x 71 cm, MNM TKCs 88]

43. Richter János [Dávid]: II. Rákóczy Ferencz arcképe. Jankovics gyűjtemény, 1832. [o. v., 77 x 61,5 cm, MNM TKCs 54]
44. Richter János [Dávid]: Hessendarmstadti herczegasszony II. Rákóczy Ferencz hitvese arcképe. Jankovics gyűjtemény, 1832. [o. v., 84 x 65 cm, MNM TKCs 47]
45. Egger Vilmos: Ferencz császár a Szt. István rend öltözetében. [1824] Csongrád megye ajándoka. [o. v., 242 x 159 cm, MNM TKCs 479]
46. Balkay Pál: A mûsák. A festész ajándoka. [1820. júl. 28.] [o. v., 203,5 x 145 cm, MNG 3104]
47. Lieder Friegyes: A festész arcképe. A festész ajándoka. 1851. [jan. 6.] [o. v., 100 x 77 cm, MNM TKCs 127]
48. Vidra Ferdinánd: Raffael freskója után Romában. (Theológia, ceruzamásolat) Stoffer József udvari tanácsos ajándoka. 1851. [febr. 20.] [67,5 x 96 cm, MNM TKCs 1682/905]
49. Kis Bálint: Székely Imre zongoraművész arcképe. A festész ajándoka 1851. [ápr. 19.] [o. v., 98 x 77 cm, MNM TKCs 180]
50. Ivanovics Kata: V. Ferdinánd magyar király arcképe. A mûvésznő felajánlása a museumnak. [1840. okt. 22.] [o. v., 135 x 104 cm, MNM TKCs 476]
51. Schäffer Béla: Mátyás király Wiener-Neustadti hagyományáról vett csendéletkép. [1851] A Képcsarnok Egylet ajándoka. 1851. [aug. 22.] [o. fa 126 x 94 cm, SzM 2774; leltárból törölve 1949. IV. 29.]
52. Zichy Mihály: Krisztus a keresztfáról. [1847] A festész ajándoka 1851. [szept. 2.] [o. v., 330 x 273 cm, MNG 2719]
53. Donát János: Bihari hegedûs cigány arcképe. A Képcsarnok Egylet ajándoka. 1851. [o. v., 57,8 x 47,5 cm, MNM TKCs 110]
54. Kubinyi Géza: Horváth István museumi őr és tanár arcképe. A festész ajándoka 1852. [o. v., 65 x 53 cm, MNM TKCs 99]
55. Donát János: Kazinczy Ferencz író arcképe. [1812] Horvát István könyvtára átvételekor jött a képtárhoz. 1852. [o. v., 57,1 x 46 cm, MNM TKCs 115]
56. Donát János: Virág Benedek író arcképe. Horvát István könyvtárával jött 1852. [o. v., 59 x 49 cm, MNM TKCs 92]
57. Donát János: Révai Miklós író arcképe. Horvát István könyvtárával jött 1852. [o. v., 62 x 46,5 cm, MNM TKCs 116]
58. Donát János: Pertz György német író arcképe. Horvát István könyvtárával jött 1852. [o. v., 57,5 x 44,5 cm, MNM TKCs 183]
59. Donát János: Venus. Horvát István könyvtárával jött a könyvtárhoz 1852. [o. v., 49 x 62 cm, MNG 3105]
60. Stech Alajos: Virág csoportozat. Stech Alajos kegyesrendi áldozár és szegedi rajz tanár ajándoka 1852. [o. v., 79 x 63 cm, MNG FK 6552]
61. Stech Alajos: Csendélet kép. Stech Alajos kegyesrendi áldozó ajándoka 1852. [o. v., 50 x 67 cm, MNG FK 6553]
62. Lieder Frigyes: Méts. Kubinyi Ágoston arcképe. Az első magyar terménykiállítás rendező választmány ajándoka 1852. [o. v., 115 x 90 cm, MNM TKCs 149]
63. Borsos József: Hertzeg Esterházy Pál arcképe. Az orvosok és természet vizsgálók gyûlekezetének 1847-es kérelmére ajándékozá a Herczeg 1852. [o. v., 235 x 160 cm, MNM TKCs 137]
64. Hora Alajos: Müller János academ festész arcképe. Müller Lajos aranyműves testvére ajándoka. 1852. [o. v., 72 x 59 cm, MNM TKCs 104]
65. Borsos József: Egy matroz. Hegedûs Antónia ajándoka. 1852. [o. v., 126 x 100 cm, MNM TKCs 150]
66. Komlossy Ferenc: Thûringiai erdõ részlete. A Képcsarnok Egylet ajándoka. 1852. [o. v., 85 x 115 cm, MNG 2729]
67. Komlossy Ferenc: Bakony erdõ részlete. A Képcsarnok Egylet ajándoka. 152. [o. v., 85 x 115,5 cm, MNG 2752]
68. Weber Henrik: Nyugvó oroszlánok. A Képcsarnok Egylet ajándoka. 1852. [o. v., 96 x 146 cm, MNG 2772]
69. Kovács Mihály: Egy olasz nõ gyermekével. A Képcsarnok Egylet ajándoka. 1852. [o. v., 98 x 74 cm, MNG 2725]
70. Barabás Miklós: Schodel Rozália énekesnõ arcképe. Aláírás útján festetett és ajándékoztatott. 1852. [o. v., 158 x 117 cm, MNM TKCs 141]
71. Barabás Miklós: I. Ferenc József arcképe. A Képcsarnok Egylet ajándoka 1853. szept. 26-án. [o. v., 268 x 178,5 cm, MNM TKCs 477]
72. Barabás Miklós: Albrecht főherczeg arcképe. A Képcsarnok Egylet ajándoka 1853. szept. 26-án. [o. v., 269 x 180 cm, MNM TKCs 478]
73. Klimkovics Ferencz: Kővári László kolosvári író arcképe. A festész ajándoka. 1853. [o. v., 73,5 x 53,5 cm, MNM TKCs 190]
- 74–77. (Boér gyümölcs ábrák) a növényteni osztályba tétetett át.
78. Pellésselly: gróf Batthyány József bibornok és Primás arcképe. A Képcsarnok Egylet ajándoka 1854. [márc. 2.] [o. v., 70 x 52 cm, MNM TKCs 86]
79. Than Mór: Pekry és Nyáry Lőrincz elfogatása Szolnokban. A Képcsarnok Egylet ajándoka 1854. [máj. 3.] [o. v., 138,5 x 213,5 cm, MNG 2713]

80. Kisfaludy Károly: Tengeri viharos tájkép.
Zádor György soproni cs. k. főtörvényszéki tanácsos ajándoka 1854. [okt. 5.]
[o. v., 22,2 x 39,4 cm, MNG 3176]
81. Borsos József: Hegedüs Kristóf arcképe.
Novorolszki Antónia hegedűsné ajándoka 1855-ben.
[elcserélve 1863-ban]
82. Barabás Miklós: Egressy Béni magyar zeneszerző arcképe.
A budapesti Zenede ajándoka 1855.
[o. v., 100 x 79 cm, MNM TKCs 132]
83. Tikos Albert: A festész arcképe.
Müller Lajos pesti aranyműves ajándoka 1856.
[o. v., 20,5 x 16,5 cm, MNM TKCs 121]
84. Markó Ferenc: Eszményi táj.
A Képcsarnok Egylet ajándoka 1856.
[o. v., 74 x 90 cm, MNG 2817]
85. Markó Ferenc: Eszményi táj.
A Képcsarnok Egylet ajándoka 1856.
[o. karton, 50 x 63,3 cm, MNG 3094]
86. Györgyi Alajos: Erkel Ferencz zene karnagy arcképe.
gróf Pejácsevics János ajándoka 1856.
[o. v., 132 x 98 cm, MNM TKCs 210]
87. Molnár József: Dezső hős feláldozása királyáért.
A Pesti Müegylet ajándoka 1856. [jún. 21.]
[o. v., 152 x 187 cm, MNG 2721]
88. Lacza Endre másolósa: Katona István történetíró arcképe.
Répássy [Keresztély] János sükösdői plebánus ajándoka 1856.
[aug. 25.]
[o. v., 78 x 61 cm, MNM TKCs 77]
89. Peski József: Jankovics Miklós arcképe.
Jankovics József cs. k. tanácsos ajándoka 1856.
[o. v., 94 x 79,3 cm, SzM 3167; MNM TKCs 60.17]
90. Hóra Alajos: István főherceg arcképe.
Damler Márton ajándoka 1857.
[o. v., 224 x 146 cm, MNM TKCs 140]
91. Brocky Károly: A kanaáni vendégség Paolo Veronese után.
A művész hagyománya [1856. febr. 16.]
[o. v., 134 x 200 cm, SzM 2692; háborús veszteség, leltárból törölve]
92. Brocky Károly: Amor és Psyche.
A művész hagyománya [1856. febr. 16.]
[o. v., 140 x 166 cm, MNG 2781]
93. Brocky Károly: A nyugvó Psyche.
A művész hagyománya [1856. febr. 16.]
[o. v., 119 x 160 cm, MNG 2785]
94. Barabás Miklós: A meny asszony megérkezése.
A Pesti Müegylet ajándoka 1857. jun. 19-én.
[o. v., 127 x 157 cm, MNG 2762]
95. Brodsky Sándor: Saskóvára a Garam mellett Zólyom megyében.
A Képcsarnok Egylet ajándoka 1857-ben.
[o. v., 52 x 69 cm, SzM 2812; a leltárból törölve 1949. IX. 22.]
96. Grimm Rudolf: Joachim József hegedű művész arcképe.
Dtr. Joachim Vilmos ajándoka 1858 [febr. 6.]
[o. v., 117 x 89,5 cm, MNM TKCs 214]
97. id. Markó Károly: Eszményi tájkép, vízfestmény.
Mariássy István a művésznek ezen ifjúkori művét ajándékozza.
1858.
[gouache 38,5 x 49,5 cm, MNM TKCs 922/98]
98. id. Markó Károly: Eszményi tájkép, vízfestmény.
Mariássy István a művésznek ezen ifjúkori művét ajándékozza.
1859.
[gouache 38,5 x 50 cm, MNM TKCs 923/98]
99. Pecz Henrik: Dtr. Grósz Frigyes Nagy Váradon elhunyt orvos arcképe.
Reisz Samu ajándoka 1858.
[o. v., 95,5 x 74 cm, MNM TKCs 136]
100. Latkóczy Lajos: Boka Károly debreczeni cigány hegedűs arcképe.
Retski András ajándoka 1858.
[o. v., 126,5 x 98 cm, MNM TKCs 135]
101. Than Mór: Imre király pártütő öccsét, Endrét párthivei közt elfogja.
A Pesti Müegylet ajándoka 1858 [jún. 5.]
[o. v., 132 x 198 cm, MNG 2720]
102. Latkóczy Lajos: Bartha János színész arcképe.
Több műbarátok aláírás útján ajándoka 1858. [szept. 16.]
[o. v., 132,5 x 96 cm, MNM TKCs 138]
103. ifj. Markó Károly: Eszményi táj.
A Képcsarnok Egylet ajándoka 1858. [okt. 19.]
[o. v., 56,5 x 54,5 cm, MNG 3089]
104. Weide Vilmos: Magyar borivók. (Magyar lakodalom).
Simmelweiss József ajándoka 1858. [ápr. 21.]
[o. v., 20 x 28 cm, SzM 3106; háborús veszteség, leltárból törölve 1950. X. 19.]
105. Somossy Elek: A Szent Szűz.
Ormos Sigmund ajándoka 1859.
[o. v., 28 x 23,5 cm, MNG 2842]
106. Marastoni Jakab: Egy barát koponyával.
A Képcsarnok Egylet ajándoka 1859.
[o. v., 85 x 69,5 cm, MNG 2741]
107. Marastoni József: Domborművet ábrázoló Bacchánusok.
A Képcsarnok Egylet ajándoka 1859.
[o. v., 56 x 111 cm, MNG 2715]
108. Madarász Victor: Hunyadi László lefejeztetése után.
A Képcsarnok Egylet ajándoka 1859.
[o. v., 243 x 312,5 cm, MNG 2800]
109. Weber Henrik: V. Ferdinánd a király dombon Posonyban 1830.
A Pesti Müegylet ajándoka 1859.
[o. v., 120 x 167 cm, MNM TKCs 488]
110. Chotek Henriette sz. gróf Brunszwig: gróf Brunszwig József arcképe.
A Megyeházból adatott a Képtárnak 1859.
[o. v., 132,5 x 106 cm, MNM TKCs 405]
111. Telepy Károly: Hegedüs Lajosné sz. Bodenburgi Lina színésznő arcképe.
Férje ajándoka 1859.
[o. v., 133 x 106 cm, MNM TKCs 133]
112. Donát János: A fekvő Hébe.
Bajzáth György ajándoka 1860.
[o. v., 63,7 x 51,2 cm, MNG 3107]

113. Kovács Mihály: Tinódi Sebestyén.
A Képcsarnok Egylet ajándoka 1860.[június 14. a Nemzeti Zene-
nede letétje, visszaadott 1884. október 22-én]
[o. v., 152,5 x 158 cm]
114. Szilassy Géza: Dryope és Apollo teknősbéka és kigyóvá
való átváltoztatása.
id. Markó Károly ajándoka 1860-ban.
[o. v., 28,5 x 36,5 cm, MNG 3067]
115. Haán Antal: IX. Pius Pápa arczképe, a pápai czimeres
aranyrámban.
Dtr. Brassoványi Péter ajándoka 1860.
[o. v., 92 x 127 cm, MNG 2682]
116. Kanzi Ágoston: A váci szüret.
A Pesti Műegylet ajándoka 1860.
[o. v., 117 x 175 cm, MNG 2709]
117. Grimm Rudolf: Egressy Gábor magyar színész nagy
arczképe.
Grimm Rudolf ajándoka 1860.
[visszaadva 1869-ben a művésznek]
118. Kovács Mihály: Hollósi Kornélia énekesnő arczképe.
Aláírás után szereztetett 400 frt. – 1860.
[o. v., 159 x 117 cm, MNM TKCs 211]
119. id. Markó Károly: Kis tájkép aratókkal.
A Képcsarnok Egylet ajándoka 1860.
[o. v., 31,5 x 41,3 cm, MNG 3062]
120. ifj. Markó Károly: Az Appennini hegyekben tanulmányozó
Salvator Rosa.
A Képcsarnok Egylet ajándoka 1860.
[o. v., 86 x 122,5 cm, MNG 2793]
121. id. Markó Károly: Fürdő Nymphák.
A Képcsarnok Egylet ajándoka 1861.
[o. v., 25 x 22,5 cm, MNG 3084]
122. id. Markó Károly: Roma melletti campagnai vízvezeték.
A Képcsarnok Egylet ajándoka 1861.
[o. v., 85 x 120 cm, MNG 2816]
123. ifj. Markó Károly: Naplementi tájkép.
A Képcsarnok Egylet ajándoka 1861-ben.
[o. v., 62 x 86,5 cm, MNG 3069]
124. Ligeti Antal: Palermo vidéke.
Adakozás után megvétel 1861.
[o. v., 90 x 132 cm, MNG 2743]
125. Wagner Sándor: Dugonics Titus hős feláldozása.
A Pesti Műegylet ajándoka 1861.
[o. v., 168 x 147 cm, MNG 2806]
126. Grimm Rudolf: Pálóczy László országgyűlési képviselő és
korelnök arczképe.
Az 1861. országgyűlési testület ajándoka. 1861.
[o. v., 238 x 158 cm, MNM TKCs 147]
127. Barabás Miklós: Gosztonyi János tábornok arczképe.
Gosztonyi Miklós, örököse ajándoka. 1861.
[o. v., 132 x 102 cm, MNM TKCs 122]
128. Laccatári [Demeter]: Schwáb Vilmos műasztalos arczképe.
gróf Brunszwig Teréz hagyománya 1861.
[o. v., 68 x 52,5 cm, MNM TKCs 100]
129. gróf Teleki Blanka Rubens után: Thomiris szittyia királyné
mint Cirus legyőzője.
gróf Brunszwig Teréz hagyománya 1861.
[o. v., 41 x 61,2 cm, SzM 3108; háborús veszteség, leltárból töröl-
ve 1950. V. 19.]
130. id. Markó Károly: Fekete víz (aqua nera) Roma közelében.
Adakozások után megvétel 1861.
[o. v., 113 x 141,5 cm, MNG 3068]
131. id. Markó Károly: Erdei részlet Olaszhonból.
Adakozás után megvétel 1861.
[o. v., 34,6 x 41 cm, MNG 3063]
132. id. Markó Károly: Némi tó az albaniai hegyek között.
Adakozások után megvétel 1861.
[o. v., 36 x 43 cm, MNG 3071]
133. id. Markó Károly: Erdős vidék olaszthoni személyekkel.
Adakozás után megvétel 1861.
[o. v., 54,8 x 73,5 cm, MNG 3079]
134. id. Markó Károly: Krisztusnak Emmausba való menetele.
Adakozások után megvétel 1861.
[o. v., 24,5 x 32,3 cm, MNG 3065]
135. id. Markó Károly: Diana és Endymion holdvilágnál.
Adakozás után megvétel 1861.
[o. v., 72 x 94,6 cm, MNG 3086]
136. id. Markó Károly: Ruth és Boáz találkozását ábrázolni
szándéklott – be nem végzett tájkép.
Adakozások után megvétel 1861.
[o. v., 108,7 x 156,5 cm, MNG 3064]
137. id. Markó Károly: Bibliai személyeket ábrázoló (o tempera)
képzeleti táj.
Adakozások után megvétel 1861.
[o. v., 108 x 156 cm, MNG 3093]
138. ifj. Markó Károly: Erdei tájkép.
Adakozások után megvétel 1861.
[o. v., 114 x 142,7 cm, MNG 3070]
139. Haán Antal: Léda a hattyúval.
A Képcsarnok Egylet ajándoka 1862.
[o. v., 93 x 124 cm, MNG 2771]
- 140–141. id. Markó Károly: Eszményi táj – vízfestmény.
Lányi Nándor földbirtokos a művésznek ezen 2 db első műveit
ajándékozza 1862.
[gouache, 29,3 x 41,2 cm, MNM TKCs 919/98, ill. 33,6 x 47,8 cm,
MNM TKCs 20/98]
142. id. Markó Károly: A Nymphák vadászata.
A Képcsarnok Egylet ajándoka 1862. aug. 17.
[o. fa, 38,5 x 52,5 cm, MNG 3085]
143. Petrits Orlai Soma: Zách Felicián főnemes Klára leánya
meggyaláztatása miatti bosszújában I. Károly magyar királyt
ebédülő termébe rohanván, gyilkossági merényletet tett.
A Pesti Műegylet ajándoka, 1862.
[o. v., 156 x 220 cm, MNG 2714]
144. Mányoki Ádám: Ösmeretlen arczkép.
[Nemzeti Múzeum régi anyaga, Általános képtár ltsz. 20, o. v.,
88,5 x 72 cm. MNM TKCs 433]
145. Mányoki Ádám: Ösmeretlen arczkép.
[Nemzeti Múzeum régi anyaga, Általános képtár ltsz. 19, o. v.,
90 x 72 cm. MNM TKCs 434]

A BAJAI RUDNAY KÉPZŐMŰVÉSZETI SZABADAKADÉMIA (1947–1953)

A Szabadakadémia megnyitásának előzményei

Rudnay Gyula 1922-től 1946-ban történt nyugdíjazásáig a budapesti Képzőművészeti Főiskola tanára volt. A háború után itt vetette fel a gondolatot tanársegédje, B. (Bácskai) Mikli Ferenc előtt, hogy alapítani kellene valahol vidéken egy művésztelepet. B. Mikli Ferenc Baját javasolta, mert úgy gondolta, hogy hasznára válna szülővárosának, ha lenne művésztelepe.

Amikor 1945 tavaszán hazament Bajára, elsőként Babics József polgármesterrel beszélt a művésztelepről, aki támogatásáról biztosította és kérte, hogy forduljon az ügyben beadvánnyal a városi nemzeti bizottsághoz.[1]

A Rudnay-féle művésztelep ügyét a Bajai Nemzeti Bizottság 1945. augusztus 22-i ülése tárgyalta, és támogatta a művésztelep-alapítás ötletét. A városi törvényhatósági bizottság három nappal később, augusztus 25-én tartott közgyűlésén szintén egyetértett a művésztelep létesítésével és határozatában vállalta a támogatását. A határozat szerint a város „tiszteltteljes szóval és vendégszerető szívvel” várja Rudnay mestert Bajára.[2]

A Szabadakadémia megszervezésének gondolata ekkor még nem merült fel. Ezt először Rudnay Gyula az 1945. szeptember 11-én B. Mikli Ferenchez írott levelében fogalmazta meg, a következőképpen: „Ha hely lesz, esetleg kezdők vagy haladottabbak részére is tervbe vehetünk egy osztály létesítését, azoknak munkalehetőséget biztosítunk. Ez az elgondolás azért is jónak látszik, mert vidéki városainkban rendszeresen akadnak, akiket a festés ambíciói fűtenek. A várossal szembeni kötelességünk ennek vállalása.”[3]

A Rudnay-féle festőiskoláról hivatalosan először 1946 júniusában esik szó az iratokban. A városi szabadművelődési felügyelő[4] a kultuszminiszterhez írott jelentésében szólt arról, hogy ha sor kerülne a festőiskola létrehozására, akkor a művészekkel és az alkotásaikkal való közvetlen kapcsolat valószínűleg közelebb hozná a nagyközönséget a képzőművészethez. A felterjesztés kitért arra, hogy hasonló jellegű tevékenységet Baján egyedül csak Miskolczy Ferenc festőművész, városi képtárfelügyelő végez a Jelky András Munkásfőiskolán.[5]

A tervekről hamarosan hírt adott a helyi sajtó is. A Bajai Kis Újság 1946 augusztusában arról tudósított, hogy a művésztelep mellett festőiskola nyílik kezdők és haladók részére.[6] Egy héttel későbbi híre szerint a bajai művésztelep állandó rajziskolát szervez, ahová szeptember közepétől lehet jelentkezni. Az érdeklődőket B. Mikli Ferenc fogadja az Arany János utca 1. szám alatt.[7]

A megyei szabadművelődési felügyelő, Márton Imre egyetértett az új intézmény megnyitásával.[8]

A kultuszminisztérium november 19-én tudatta vele, hogy a fenntartónak jegyzőkönyvi határozatban kell rögzítenie a szervezés megindítását, és a felügyelőnek a hi-

vatal ajánlásával együtt fel kell terjesztenie a munkatervet és a költségvetési előirányzatot is.[9]

A megyei szabadművelődési felügyelő december 28-án kérte a várostól a hiányzó iratokat, továbbá kérte, hogy jelölje ki a város az épületet, amelyben az intézmény működni fog.[10]

Miskolczy Ferenc, mint a Rudnay Gyula Képzőművészeti Szabadakadémia megbízott szervezője és előkészítő bizottságának tagja 1946. december 14-én megküldte a szabadművelődési felügyelőségnek a Szabadakadémia működési engedély iránti kérelmét azzal, hogy az 5000/1946. VKM. számú rendelet értelmében véleményezze és terjessze fel a minisztériumba. Az engedélyezéshez mellékelt tervezet részletesen ismertette a leendő intézmény szervezetét, munkatervét, órarendjét és rendtartását.

A tervezet rögzítette, hogy a Szabadakadémia alapítása a Rudnay-féle művésztelep létesítését kimondó 1945. augusztus 25-i közgyűlési határozattal történt. Célja a rendszeres képzőművészeti oktatás és nevelés, a korszerű képzőművészeti műveltség megalapozása, a készségfejlesztés, valamint helyes közösségi magatartás kialakítása. A Miskolczy Ferenc-féle munkaterv hat kötelező tárgykört jelölt meg.[11]

Az iskola fenntartója Baja város, az érte felelős tisztviselők: a polgármester, a főjegyző, a tanügyi előadó, valamint a Szabadakadémia mindenkori vezetője.

Az iskola felsőfokú, egy évfolyamú lesz. Hallgatóinak száma várhatóan 10–30 fő, akik döntően munkás, iparos és értelmiségi családokból jönnek. A tanulmányi idő legalább 6 hónap, a heti óraszám legalább 8. Tekintve, hogy az iskola látogatóinak többsége bajai lesz, kevés internátusi hely szükséges. A vidékieket fel tudja majd venni a Móricz Zsigmond Népi Kollégium.

Az iskola a következő szövegű látogatási bizonyítványt fogja adni a végzős növendékeinek: A Baja Városi Rudnay Gyula Képzőművészeti Szabadakadémia által ... év ... hónapban rendezett felsőfokozatú tanfolyamot ... úr/úrnő elvégezte.

A *Rendtartás* tervezete szerint a Szabadakadémia hallgatóinak alsó korhatára 15 év, felső korhatár nincs. Az oktatás a hallgatók előképzettsége alapján kialakított csoportokban történik. A tandíjfizetés kötelező, indokolt esetben azonban elengedhető vagy mérsékelhető. A tanítási idő az eredeti terv szerint novembertől májusig, a javított szöveg szerint októbertől júniusig tart. Az oktatók naplót vezetnek.

A művésztelep évente három ülést tart a fenntartóval közösen. Az első dönt a tanulók felvételéről, meghatározza a tanítási idő kezdetét, időtartamát, órarendjét, a tanárok beosztását és a részletes munkatervet, megállapítja a tanfolyam hallgatóinak tandíját és tanszerdíját. A második ülés rendezi a tanfolyam során felmerült vitás ügyeket, és ellenőrzi a tanfolyam lefolyását. A harmadik

ülésen beszámoló hangzik el a tanfolyam eredményeiről, a látogatottságról, intézkedik az esetleg előfordult fegyelmi ügyekben és kiadja a bizonyítványokat.

Óradíjat nem számított a tervezet – a 200 óra díja óránként 5 Ft-tal számítva 1000 Ft lett volna –, mert a város a művésztelep fenntartása ellenértékeként kötelezte a művésztelep tagjait az előadások megtartására. Az épületet, a felszerelést és a fenntartást a város biztosította. A tanfolyam költségeinek bevételi oldalát a tandíjak képezték. Ez az összeg – 30 hallgató fejenként 35 Ft-os tandíja – 1050 Ft volt.

A Szabadakadémia a Vojnits-kúria (Grünhut-ház) épületében, az Arany János u. 1. szám alatt kapott helyet, ugyanott, ahol a Művésztelep.

A Szabadakadémia vezetője Rudnay Gyula, előadói P. Bak János, Kun István és B. Mikli Ferenc festőművész.[12]

Dr. Jobbágy Jenő városi főjegyző közölte, hogy a város a Szabadakadémia költségeit döntő részben társadalmi gyűjtésből fogja fedezni. A főjegyző kérte a szabadművelődési felügyelőt, nézzen utána, hogy kaphat-e az intézmény államsegélyt, és ha igen, járjon is el az ügyben.[13]

A Szabadakadémia indulási költségeinek fedezéséről szóló elképzelésről a Rudnay Művésztelep Baráti Körének 1946 októberében kelt leveléből kapunk bővebb adatokat. Ebben a Baráti Kör ún. előkészítő bizottsága a vármegyei alispántól kért támogatást a Rudnay Gyula művészakadémia és állandó rajztanfolyam felállításához. A levél szerint a Rudnay Akadémia megindításának anyagi terheit ők szeretnék biztosítani addig a kb. hat hónapig, amíg a város nem tudja ezt vállalni, mégpedig állami és egyéni adakozóktól kapott pénzekből, de úgy, hogy a felajánlott összegeknek megfelelő értékű műtárgyat adnak a Rudnay Akadémia alkotásaiból.

A levél hangsúlyozta, hogy a város az alapvető áldozatokat már meghozta, de a Szabadakadémia tanárainak nem tud jövedelmet biztosítani, amíg a tanárok nem vonhatók be a város képzőművészeti, ipari és rajzoktatásába.

A Baráti Kör levele emlékeztetett arra, hogy az áldozatkészség hiánya miatt bukott el egykor a Déri Múzeum ügye,[14] és kifejezte abbeli reményét, hogy ez most nem fog megismétlődni.[15]

A kérés nem maradt hiábavaló. 1947. április 9-én ugyanis a Rudnay Művésztelep Baráti Körének intéző bizottsága köszönetet mondott Bács-Bodrog vármegye Alispáni Hivatalának azért az 1000 forintos adományért, amelyet a hivatal a számlájukra átutalt. Az adomány ellenértékeként dr. Barcsay Iván alispánnak B. Mikli Ferenc egy alkotását adta át a Baráti Kör.[16]

Márton Imre szabadművelődési felügyelő 1947. február 5-én jelentette a kultuszminisztériumnak, hogy a Szabadakadémia működési költségeit beállították a városi pótköltségvetésbe, és a város megfelelő tantermeket is biztosított az oktatáshoz. Pártólólág terjesztette fel a működési engedélyt kérő beadványt.[17]

A kultuszminisztérium Szabadművelődési Főosztálya 1947. február 12-én, 31.318/1947. VIII. számú rendeletével az 1946/47-es tanévre engedélyezte a bajai Rudnay Képzőművészeti Szabadakadémia működését. Az engedély kimondta, hogy a kísérleti tanév leteltével, az elért eredménytől függően lehet majd kérelmezni a működési engedély meghosszabbítását.[18]

Az 1946/47-es tanév

A Szabadakadémia működési engedélye kiadásának napján, 1947. február 12-én Rudnay Gyula B. Mikli Ferenchez írott levelében fogalmazta meg az intézménnyel szembeni gyakorlati és elvi elvárásait.[19]

A Szabadakadémia 1947. február 17-én a Rudnay Művésztelepen ideiglenesen berendezett rajzteremben tartott ünnepséggel nyílt meg. A munka február 22-én kezdődött, kilenc hallgatóval, akik modell utáni alakrajzolást kaptak feladatul.

Az indulás alkalmából a Bajai Hírlap munkatársa megkérdezte a művészeket a Művésztelepről és a Szabadakadémiáról. A művészek elmondták, hogy a Szabadakadémia egyik legfontosabb célja a munkásság, illetve a népkörében rejlő tehetségek felkutatása és képzése, továbbá, hogy a népművészeti tárgyak készítőit, mint például a gerencsereket kiemelve, tudatosítsa bennük és kiegészítse a művészetüket. Végül igen fontos célja az is, hogy ellensúlyozza a budapesti Képzőművészeti Főiskolának azt a hibáját, hogy a tanárok nem tudnak a hallgatókkal külön-külön foglalkozni. A Bajai Szabadakadémia – mondta B. Mikli Ferenc – mindenkivel egyéneként akar foglalkozni, olyan képzést kíván adni a hallgatóinak, amelyben megtarthatják művészetükben mindazt, ami érték bennük.[20]

A Szabadakadémia megnyitásáról a még Budapesten lévő Rudnay Gyulának levélben számoltak be az iskola tanárai. Rudnay erre 1947. március 15-én válaszolt. „Hogy az iskola megnyílt, a tanítás megindult – ennek igazán örülök. Nagyon komolyan kell a növendékekkel foglalkozni. Minden szó fontos, ami az Önök szájából elhangzik! Nagyon fontos, hogy meg is értsék, és a gyakorlatba is át tudják ültetni a tanácsaikat... – A lényeg mindig egy: a tanítás gyakorlati átvétele. Amíg ez a munkákon nem jelentkezik, ismételni kell, s türelmesen megvárni, soha nem sürgetni az eredményt. A legjobbakkal különös gonddal foglalkozzunk, mert a többiek ezektől veszik át a gyakorlat eredményeit... A jobb munkákat vissza kell tartani kiállítás céljából. Tájékoztatólsz is a rajz fontosságán legyen a hangsúly, a tér érzékeltetésén keresztül a távlat (perspektíva) szigorú betartásával.”[21]

Márciusban a hallgatók száma a kezdeti kilencről húszra emelkedett. A többségük földműves- és iparosfiatal és tanuló volt. A művésztanárok öt-hat ígéretes tehetséget láttak a csoportban.[22]

Április 2-án Bajára látogatott dr. Romhányi Gyula miniszteri osztálytanácsos, a kultuszminisztérium művészeti osztályának helyettes vezetője. A látogatása során felkereste a Rudnay Képzőművészeti Szabadakadémiát, és elismeréssel szólt az ott folyó munkáról. A város vezetőivel folytatott tárgyaláson ígéretet tett arra, hogy a minisztérium fogja fizetni a három művész – B. Mikli Ferenc, Kun István és P. Bak János – havi tiszteletdíját.[23] Április 22-én meg is érkezett a minisztériumból az ígért 1200 Ft-os támogatás.[24]

A vármegyei szabadművelődési felügyelő 1947. július 1-jei jelentésében a következőképpen foglalta össze tapasztalatait: A művészetek – különösen a zene és a képzőművészet – iránt nagy az érdeklődés a városban. Erre vall a Rudnay Képzőművészeti Szabadakadémia látogatottsága is. Noha igen nagy óraszámmal dolgozik és nő-

vendégeit a hét minden napján egész délután igénybe veszi, a növendékek száma állandóan emelkedik. Hallgatóságában a társadalom minden rétege képviselve van. Vidékről, sőt távoli városokból is jönnek. Az ő felvételüket a jövő tanévben megkönnyíti majd, hogy a Mórincz Zsigmond Népi Kollégium több helyet biztosít a Szabadakadémia hallgatói számára. A hallgatók néhány hónap alatt is sokat fejlődtek, és szívesen tanulják a szabadművelődési tárgyakat is. Úgy gondolja, hogy ha sikerül korszerűsíteni a felszerelést – többek között epidiaszkóp beszerzése révén –, akkor nagy jövő vár a Szabadakadémiára.[25]

Az anyagi okok azonban változatlanul nyomasztották az intézmény működését, a tanári tiszteletdíjak kifizetése állandó probléma maradt.[26]

A nyár közepén, – 1947 júliusában – Bajára költözött Rudnay Gyula, és az 1947/48-as tanévben már ő irányította a Szabadakadémia munkáját. Megérkezése után felkereste a Bajai Hírlap újságírója, és a Szabadakadémiával kapcsolatos terveiről kérdezte. Rudnay a következőket mondta:

„Nagy hátránya a hazai képzőművészetünk fejlődésének, hogy hiányzanak vagy elenyésző kisebbségben jelentkeznek az egyes vidékek, tájegységek sajátos, a többitől különböző színei, önálló jegyei. Hogy most a népművészetre gondolok, természetes. Valamely tehetséget a kezdet kezdetén abban a környezetben kell nevelnünk, a művészi megjelenítés alapelemeiben részesítenünk, melyben él és dolgozik. Az ismert környezetből való kiszakítás az illető tájegység sajátos jegyeinek művészetéből való kiesésével s a művészi önállóság elvesztésének veszélyével járna együtt.”

Ezek a szempontok vezették őt a Bajai Művésztelep megszervezésekor is. Baja az Alföld legérdekesebb tájegységeinek egyike, s így méltán vetődött fel itt a Szabadakadémia felállításának gondolata. Szerepelt a tervei között városi könyvtár és múzeum felállítása is, ezekről tárgyalásokat folytatott a város vezetőivel. A tervek szerint a Művésztelep az Ertl-házban, a könyvtár és a múzeum a Művésztelep épületében kapott volna helyet.[27]

Az 1947/48-as tanév

Az 1947/48-as tanévre – a 31.318/1947. VIII. VKM. számú rendelkezés értelmében – ismét működési engedélyt kellett kérni a minisztériumtól. 1947 szeptemberében a Művésztelep és a Szabadakadémia dologi kiadásaira 15.000 forintot irányzott elő a város.[28]

Rudnay október 1-jén kívánta megnyitni az új tanévet.[29] A működési engedély megadását a Bács-Bodrog vármegyei szabadművelődési felügyelő is kérte. Mint a kultuszminiszterhez intézett felterjesztésben írta, a Szabadakadémia az 1947/48-as tanévben internátussal bővülve fog működni, és különös gondot kíván fordítani a paraszttehetségek képzésére és nevelésére.[30]

1947 szeptemberének elején Rudnay Gyula is megkezdte a vármegyei szabadművelődési felügyelőt azzal a kéréssel, hogy eszközölje ki a minisztériumnál a Szabadakadémia szervezeti szabályzatának módosítását és rendezni kívánta a kultuszminisztérium által folyósított személyi járandóságok ügyét is.

Rudnay a szervezeti módosítások szükségességét a következőkkel indokolta:

A Szabadakadémiának az előírt egy évfolyam nem elég. Legalább három évre van szükség ahhoz, hogy a ta-

nítvány jó rajzi alapot kapjon, és zökkenő nélkül juthasson át a rajzolásból a festésbe, másrészt pedig az általános műveltség megszerzéséhez szükséges elméleti tárgyak három évre arányosan eloszthatók, ami által elkerülhető lenne a túlterhelés. A tanulmányi idő október 1-jétől május 31-ig tartana, de azokkal a tanulókkal, akik rajztanárnak készülnek és felvételizni fognak, nyáron is foglalkoznának a művészek. A Szabadakadémián maradó művésznövendékekkel szintén tovább foglalkoznának, a nyarat a tájképfestés gyakorlására használva fel.

Rendezni kell a Szabadakadémia három művészlelőadója, P. Bak János, Kun István és B. Mikli Ferenc festőművész személyi járandóságának ügyét is. A minisztérium fejenként 400 forintot folyósít a számukra havonta, de ez csak a puszta megélhetést fedezi, nem elegendő a művészi munkájukhoz szükséges eszközök beszerzésére. Örömmel venné, ha az állam, illetve a kultuszminisztérium képvásárlás útján teremtené erre lehetőséget számukra.

A Szabadakadémia ügyeinek intézésére titkári állást kellene rendszeresíteni, a növekvő adminisztrációs munkát a Szabadakadémia vezetője sokirányú elfoglaltsága miatt nem tudja elvégezni.[31]

Szeptember közepén a városi főjegyző sürgette a Szabadakadémia működési engedélyét a vármegyei szabadművelődési felügyelőnél, aki válaszában közölte, hogy csupán adminisztrációs okok miatt késik még néhány hétig az írásbeli engedély kiadása.[32]

Szeptemberben elkészült a Szabadakadémia új munkaterv. Az oktatásban nagyobb hangsúlyt kapnak az általános műveltséget szolgáló tantárgyak. Az előadandó tananyag így megközelíti a Képzőművészeti Főiskola első évének anyagát. A Rudnay által idevonzott hallgatók az ország különböző részéből érkeznek. A Népi Kollégium a rászorultaknak ingyenes elhelyezést biztosít. A Szabadakadémia megnyitásával egyidejűleg képzőművészeti kiállítás nyílik Rudnay mester és a művésztanárok, valamint a helyi művészek részvételével.[33]

Szeptember közepére Rudnay Gyula elkészítette a Szabadakadémia részletes munkatervét, a rendtartást, a szervezeti szabályzatot és az órarendet.

E szerint a Szabadakadémia célja a korábban is hangsúlyozott képzőművészeti oktatás és nevelés mellett az általános műveltség kiegészítése és elmélyítése. Fő feladata a szépérzés, az ízlés és a képzőművészeti műveltség fejlesztése, az alakrajz és a festés gyakorlása. A Szabadakadémia változatlanul egy évfolyamú marad, de Rudnay a tananyagnak – elsősorban az alakrajznak és a festésnek – legalább három évre való elosztását tartotta szükségesnek.

A növendékek számát 25–40 között tervezte Rudnay, ami az előző évhez képest számottevő növekedést jelent.

A tanulmányi idő október 1-jétől május 31-ig tart. A heti óraszám az előző évi 8-ról 35-re emelkedik.

A Szabadakadémia az előző évihez hasonlóan *Látogatási bizonyítványt* ad a hallgatóknak, de a szövege némiképp eltér a korábbitól: „Bizonyítvány arról, hogy Baja város Rudnay Képzőművészeti Szabadakadémia által évben rendezett felső fokú tanfolyamát úr/úrnő eredménnyel elvégezte.”

A tandíjfizetés változatlanul kötelező, de annak mérséklésekor vagy elengedésekor nemcsak a szorgalmat és a tehetséget, hanem az anyagi helyzetet is figyelembe fogják venni.

A *Munkaterv* a következőképpen rögzítette az előadandó tantárgyak heti óraszámát:

Művészi alakrajz és festés (tájképfestés is) heti 24 óra	
Művészettörténet	2
Művészeti bonctan	2
Anyagtan	1
Az építőművészet története	1
Népművészet, iparművészet	1
Magyar irodalom és világirodalom	1
Történelem	1
Látszattan és szerkesztés	1
Társadalmi ismeretek	kéthetenként 1
Művészeti filozófia	” 1
A heti óraszám összesen: 35 óra	

A Szabadakadémiai költségvetésébe tanfolyami személyi kiadásokra évi 384 órát tervezett Rudnay, ez óránként 6 forinttal számítva 2304 forintot jelentett. Ezt a Szabadakadémia a szabadművelődési felügyelőségen keresztül, államsegélyből kívánta megszerezni. Az intézmény dologi kiadásait – a Rudnay Művészteleppel együtt – továbbra is a város fedezte.

Ebben az évben már Rudnay Gyula is belépett az előadók sorába. Az alakrajz és a festés tanítását vette át, ezt korábban felváltva tanította a három művésztanár. A művészettörténetet P. Bak János, a művészeti bonctant Kun István, az anyagtant és a látszattani szerkesztést B. Mikli Ferenc oktatta. Lényeges változás volt, hogy óraadó tanárokat is meghívtak: az építésztörténetet Nagy Béla, a történelmet Meleg József, az irodalmat dr. Hortobágyi Tiborné, a társadalmi ismereteket Márton Imre, a művészeti filozófiát dr. Gondos László, az iparművészetet pedig Miskolczy Ferenc tanította.[34]

Szeptember 16-án jelent meg a Szabadakadémia pályázati hirdetménye.[35]

A városi törvényhatósági bizottság 1947. november 15-i közgyűlése értékelte a Szabadakadémia elmúlt évi munkáját. Amíg az első évben kizárólag bajai növendékek tanultak a Szabadakadémián, addig az 1947/48-as tanévben meghirdetett országos pályázat alapján az ország minden részéből jelentkeztek tanulók. A Szabadakadémia a tizenhárom vidéki jelentkezőből kilencet vett fel, akiknek internátusi elhelyezést is biztosítottak a volt Polgári Kaszinó épületében. A kollégiumot a NÉKOSZ hozta létre és tartja fenn, a neve Tóth Kálmán Népi Kollégium. A polgármester véleménye szerint a Szabadakadémia ezzel a lépéssel országos jellegűvé vált.[36]

Hogy a kilenc vidéki hallgató honnan jött, arról csak néhány adat áll a rendelkezésünkre. Gyapok Béla festő felvételét a Győr városi Iskolán kívüli Népművelési Bizottság vezetője kérte,[37] míg a jánoshalmi szabadművelődési ügyvezető Horváth László ügyében írt.[38]

A Rudnay Képzőművészeti Szabadakadémia ekkor már példaként szolgált más városok számára is. A Miskolc városi szabadművelődési felügyelő 1947 szeptemberében az Akadémia részletes tájékoztatójának és munkatervének a megküldését kérte a Bács-Bodrog vármegyei szabadművelődési felügyelőtől, mert az ottani művészek szabadiskolát akarnak szervezni, amihez a bajai munkaterv igen hasznos segítség lenne.[39]

A VKM-től 1947. október 23-án, 137.119/1947. VIII. üo. számon érkezett meg az 1947/48-as tanévre szóló működési engedély. A miniszter ezzel egyidejűleg utasította a vármegyei szabadművelődési felügyelőt az óradíjak folyósítására.[40] A vármegyei szabadművelődési felügyelő november 12-én értesítette Rudnay Gyulát az engedély megérkezéséről. Közölte vele azt is, hogy a Szabadakadémia segélyezése a szabadművelődési felügye-

lőség ellátmányának a terhére történik, és a felterjesztett költségvetés keretein belül mozog.[41]

A Rudnay Képzőművészeti Szabadakadémiát dr. Kovács Máté államtitkár nyitotta meg 1947. november 9-én.

A megnyitóról és az induló évfolyam céljairól a városi szabadművelődési felügyelő november havi jelentése számolt be a minisztériumnak. A jelentés szerint a Szabadakadémia célja főképpen a népi tehetségek felkutatása, ehhez igazodik a tanmenete is, mert heti 11 órában foglalkozik az általános műveltséget elmélyítő tárgyakkal. Az iskolai megnyitóval kapcsolatosan a Szabadakadémia tanárai, növendékei és a bajai művészek közös kiállítást rendeztek a Munkás Kultúrszövetség nagytermében, amelyet Rudnay Gyula üdvözlő beszéde után dr. Kovács Máté államtitkár nyitott meg.

A kiállítás külön érdekessége volt, hogy Rudnay Gyula és tanítványai csupa Baján festett képet állítottak ki. Egy hétig volt nyitva, és mintegy ezer tanuló látta a kiállítást, akik a kiállító művészekkel is találkozhattak.[42]

A Bajai Hírlap 1947. november 8-i számában részletesen beszámolt a Szabadakadémia céljairól és működéséről.

Rudnay Gyula célkitűzése az újságcikk szerint az, hogy a Szabadakadémiát országos jelentőségűvé fejlessze. Súlyt helyez a népi tehetségek tanítására, akiknek naiv, magyar zamatú motívumait a művészi iparban, főképpen a kerámiában szeretné hasznosítani.[43]

A Szabadakadémiát 1947 decemberében felkereste Márton Imre szabadművelődési felügyelő. Kun István művészeti bonctan óráján volt jelen, amelyen 17 akadémiai növendék vett részt. Megnézte a növendékek modell után készült rajzait is, és megállapította, hogy a legtöbbjük fejlődése megfelelő, egyeseké pedig egyenesen bámulatos. Csupán azt kifogásolta, hogy a növendékek nem teljes számban vesznek részt az elméleti előadásokon, és azokon nagyobb fegyelem lenne kívánatos.[44]

A tanulók létszámának növekedése miatt Rudnay Gyula decemberben államsegélyt kért a minisztériumtól, ugyanis az alakrajz és festés tantárgy óradíját nem kapták meg a művészeti ügyosztálytól, miközben a nagyszámú vidéki hallgató miatt az óraszám 24-ről 30-ra emelkedett.

Emellett gondot jelent, hogy a kollégium a legegyszerűbb ellátást sem tudja megadni a bentlakóknak, akik fűtetlen szobákban laknak, és ennivalót is nagyon keveset kapnak. Ezért arra kérte a minisztériumot, hogy a kollégium nehéz anyagi helyzetén is segítsen.[45]

A vármegyei szabadművelődési felügyelő megerősítette a levélben foglaltakat, és javasolta a kérés teljesítését. A tanévet megelőzően Rudnay Gyula valóban csak az elméleti órák óradíjainak fedezésére kért államsegélyt, összesen 1920 Ft-ot. A most kért összeg kétségtelenül jelentős, hiszen 960 óráról van szó, ami 5 Ft-tal számolva 4800 Ft-ot jelent, amivel a Szabadakadémia államsegélye 6720 Ft-ra emelkedne. „Az előadó művészek igen nyomorúságos viszonyok között élnek (Rudnay mestert sem kivéve), úgyhogy nekem a kérést pártolnom kell, jöllehet tudom, hogy igen nagy terhet jelent” – írta a felterjesztésben Márton Imre.

Kitért a levélben a Tóth Kálmán Népi Kollégiumban lakó hét művésznövendék helyzetére is.

A minisztérium azonban nem méltányolta a kéréseket, nem járult hozzá a Szabadakadémia költségvetési keretének felemeléséhez.[46]

Az Akadémiára közben újabb jelentkezők jöttek. Komárom-Esztergom vármegye szabadművelődési felügyelője 1947. december 30-án írott levelében kérte Papp Fe-

renc annavölgyi munkásfestő felvételét.[47] Ugyanő 1948 februárjának végén Magyar László György munkásfestő felvételi kérelmének támogatását kérte Márton Imréltől.[48]

A decemberi levélre adott válasz szerint Papp Ferencet felvették az Akadémiára. A válaszelevél kitért arra, hogy csak festőnövendékeket tudnak felvenni, mivel az Akadémiának szobrászati osztálya nincsen.[49]

Az 1947/48-as tanévben a téli szünet január 20-ig tartott. A szünetet Rudnay Gyula Budapesten töltötte. Itt írta B. Mikli Ferencnek azt a levelet, amelyben a közvetkezőképpen foglalta össze a Szabadakadémia második félévi tennivalóit:

„Kérem az akadémiai szünet után a rendes tanítás megkezdését. A Kultuszminisztériumban is voltam. Készülnek le Bajára, a Művésztelep és az Akadémia látogatására... Tanmenetünk csak annyiban változik, hogy a komponálásra nagyobb súlyt helyezünk. Az akt kérdését is meg kell oldanunk. Ha nem is rendszeresen, de hónapoként egy hetet gondolnék erre fordítani. Az idő gyorsan halad, a szabadbani rajzolásra, festésre is már most kell gondolnunk. Hol legyen az? Az Arany János utcai kert kicsi, nem alkalmas erre a célra. Hol legyen hát, ahol a tájképfestésre is alkalom adódna, s mégis zárt terület legyen, hogy a kíváncsiskodóktól mentesítve legyünk?...

Pesten nagyon érdeklődnek különben a bajai Művésztelep és az Akadémia iránt, amin nem is csodálkozom. De mi lenne belőle rövid időn belül, ha anyagilag is teljes támogatást kaphatnánk?”[50]

A Szabadakadémia 1947/48-as tanéve második félévi munkájáról a Bajai Hírlapnak a tanévzáró alkalmából készült cikkéből is képet kaphatunk. A tanévzárót egybekapcsolták egy kiállítással, ahol az Akadémia tanárai és diákjai bemutatták az elmúlt egy esztendő legjobb alkotásait. Almási Károly újságíró megkérdezte az ünnepen a művészeket.

Kun István, B. Mikli Ferenc és P. Bak János egyaránt úgy vélte, hogy a tanév jóval nagyobb eredménnyel zárult, mint amit az induláskor reméltek, a jövőt biztatónak látták. A fiatalok legtöbbször paraszt- és munkáscsaládok gyermeke négy-hat elemével, s az akadémiai felvételük előtt senki sem tanította őket rajzolni, festeni.

Az elvégzett munka valóban nagy volt és komoly eredményeket hozott. Garami János, Sánta Ferenc, Weintráger Adolf, Szurcsik János, Kovács Tibor, Ferenczi István, Novák Lajos, Szabó István és Osváth Mária mind komoly ígéretei a jövő festőgenerációjának.[51]

A kiállítás alkalmából a Szabadakadémia vezetősége felhívta a Bács-Bodrog vármegyei alispán figyelmét Osváth Mária, Ferenczi István és Göldner Tibor kiváló szorgalmú és tehetséges növendékekre, és kérte, hogy a vármegye részesítse őket pénzjutalomban. Az alispán a dorogi Osváth Máriának 100, a bajai Ferenczi Istvánnak és a Csurgóról jött Göldner Tibornak 60-60 forint jutalmat utalt ki.[52]

A Szabadakadémia hallgatóinak átlagos létszáma az 1947/48-as tanévben 25 fő volt. A megtartott előadások óraszáma 1144. A tanév 1947. november 9-től 1948. június 30-ig tartott. A kifizetett államszegély összege 2124 Ft-ot tett ki.[53]

Az 1948/49-es tanév

Az Akadémia nyomasztó anyagi gondjainak megoldása érdekében mindjárt az 1947/48-as tanév befejezése után, 1948 július elején felvetődött a Rudnay Képzőmű-

vészeti Szabadakadémia államosításának lehetősége. Az ügyben a város és az MDP helyi szervezetének képviselői Rudnay Gyulával egyetértésben beadványt intéztek a vallás- és közoktatásügyi miniszterhez, és személyes meghallgatást kértek.[54]

A Bajai Hírlap az 1948. július 17-i számában tájékoztatta az olvasókat az elképzelésről. A cikk szerint a Rudnay Képzőművészeti Szabadakadémia a két év alatt elért eredményekre és arra való hivatkozással, hogy az általános iskolákban fokozottabb mértékben van szükség rajztanítókra, akiknek a felkészítését meg tudná oldani, állami akadémiai rangot és rajztanító-képző főiskolai jelleget kér a kultusz kormányzattól. A tanári kar kérését a város, a helyi politikai pártok és a Nemzeti Bizottság is támogatja.[55]

A kérésre azonban nem érkezett válasz. Az új tanév közeledtével Rudnay Gyula és a három művésztanár ismét beadvánnyal fordult a miniszterhez. Ebben kérték a működési engedélyt az 1948/49-es tanévre, valamint a megnövekedett hallgatói létszám – 10-15 másodéves és a várható 20-25 főnyi elsőéves növendék – miatt a népi képzőművészeti szakkollégium létesítését. A kollégiumot a Baján élt Nagy István festőművészről kívánták elnevezni, amely méltón sorakozna a nagy proletár festőkről elnevezett Derkovits, Dési-Huber és Nagy Balogh képzőművész szakkollégiumok mellé. A létesítendő kollégium épületét, annak rajzolószobát, festőszobát, valamint az elméleti előadásokhoz szükséges kellékeit Baja város adja. A NÉKOSZ-ra a szakkollégium megszervezése és az élelmezés megoldása hárul. A kollégium, illetve a szabadakadémia művészpédagógusai a szaktárgyon kívüli elméleti előadásaikért kaptak csak órabért a helyi szabadművelődési felügyelőségtől, Rudnay Gyula pedig eddig egyáltalán nem kapott fizetést, ezért kérték a művésztelepi segélyeik felemelését. Ismét felvetették, hogy az általános iskolák rajztanítóinak átképzése is az iskola keretében történhetne, valamint azt, hogy a Szabadakadémia államosítás esetén jogerős bizonyítványokat adhatna végzett növendékeinek.

A VKM Művészeti Ügyosztálya kíváncsún tartotta, hogy a bajai Rudnay Képzőművészeti Szabadakadémia folytassa működését. Szükségesnek mondta azonban, hogy az Akadémia a főosztály által kimunkált tanterv alapján dolgozza ki a tantervét. Ezen túl felhívta a Szabadművelődési Ügyosztály figyelmét az akadémia elnevezés használatának tisztázására. A VKM ügybeosztása értelmében a szabadiskolák a VIII/3-as ügyosztály hatáskörébe tartoznak, és emiatt ezeknek a VII. főosztály nem adhat támogatást.[56]

A VKM Szabadművelődési Ügyosztálya elkészítette a képzőművészeti szabadiskolák egységes munkatervét, amelyet 1948 novemberének végén kaptak meg a szabadművelődési felügyelők.

A rendelkezés szerint képzőművészeti szabadiskolák kizárólag a központi munkaterv alapján működhetnek a jövőben.

A szabadiskolák célja a képzőművészeti ízlés fejlesztése, a képzőművészeti műveltség emelése és a tehetségek felkutatása. Nem dilettánsképzés, nem széplelkek és bohém művészkedők nevelése a cél. A gyakorlati munka mellett elsőrendű az elméleti képzés, amely a tárgyi ismeretek közlésén és az esztétikai nevelésen kívül a hallgatókat kellő önkritikára neveli. Ez megátalja a növendéket abban, hogy tehetségüket túlértékelve a munkakörükből elkíváncsozzanak, és álművészekké, giccselők-ké váljanak.

A szabadiskolák éves óraszám 200, ennél több órára eső óradíjat a szabadművelődési felügyelők nem fizethetnek ki a számukra.

A munkaterv szerint az elméleti oktatásnak a következő területekre kell kiterjednie:

1. Művészettörténet. Heti egy óra nyilvános előadás, utána egy óra vita. A társadalom és a művészet összefüggésének szem előtt tartásával foglalkozik a prehistorikus, ókori, középkori, reneszánsz, barokk, klasszicizmus, romantizmus és a 19. század művészetével. Az előadásokat vetített képek, reprodukciók bemutatása tegye szemléletessé. Az előadás a lakosság számára nyilvános. A szabadművelődési felügyelők népszerűsítsék az előadásokat, tegyenek meg mindent azok kellő látogatottsága érdekében.

2. Esztétika. Heti egy óra nyilvános előadás formájában, vetítéssel. Előadás után vita a később megküldendő vezérfonal szerint. Amíg ez nem készül el, addig az előadások kizárólag a képzőművészeti alkotások tárgyi ismertetésére szorítkozzanak, vagy ne tartsák meg az órákat. Az előadások a polgári esztétikai elméletekről, a történelmi materializmus esztétikáról vallott felfogásáról, a művészet eredetéről és fejlődéséről, a technikának a művészetben betöltött szerepéről, a realizmusról, a világnézet és a művészet kapcsolatáról és időszerű művészeti kérdésekről szóljanak.

3. Anatómia. A fej, a test, a csont- és izomrendszer, – az alakrajzi órákkal kapcsolatban.

4. Művészeti kirándulások, üzemlátogatások: nem díjazott órák. A cél a táj és a munkában lévő ember megismerése, szociográfiai tevékenységgel kapcsolva.

A munkaterv szerinti gyakorlati oktatás két területe:

1. Alakrajz, ezen belül fej- és aktrajz, használati tárgyak, épületek, táj stb. rajzolása és festése. Az arány, forma, tér, szín, tónus stb. kérdései. A szén, kréta, olaj, akvarell használata. Heti két napon 3-3 órában. Ebből a fizethető órák száma – tehát a korrektúrára fordított idő – heti 4 óra.

2. Mintázás a szobráshallgatók számára. Fej- és aktmintázás, technikai alapismeretek. Az óraszám és a díjazás ugyanaz, mint az alakrajznál.

A minisztérium 14 képzőművészeti szabadiskoláról tudott az adott időpontban. Ezek a következők voltak: Baja (Rudnay Gyula), Budapest, Derkovits Akadémia (Beck András), Budapest, Dési Huber Kör (Kapos Nándor), Debrecen (dr. Tóth Ervin), Dombóvár (Sarkantyú Simon), Hódmezővásárhely (Kamotsay István), Kalocsa (Tóth Menyhért), Miskolc (Döbröczi Kálmán), Nyíregyháza (Berki Nándor), Pápa (A. Tóth Sándor), Pécs (Martyn Ferenc), Szeged (Winkler László), Szombathely (Radnóty Kovács Árpád), Tokodaltató (Juhász Antal).

A leirat felhívta a szabadművelődési felügyelők figyelmét arra, hogy csak akkor terjesszenek fel képzőművészeti szabadiskola szervezése iránti kéréseket, illetve csak akkor kérjék a már működő képzőművészeti szabadiskolák további működésének engedélyezését, ha a költségeikhez a már megállapított rendes havi ellátmányból hozzá tudnak járulni, mert ilyen címen a főosztály nem utal ki pénzt. Az engedélyezés jogát a főosztály továbbra is magának tartja fent.[57]

A Rudnay Képzőművészeti Szabadakadémia az 1948/49-es tanévben nem tartotta magát nézve kötelezőnek a fenti minisztériumi körlevél előírásait, megpróbált a megkezdett úton haladni tovább.

A tanév 1948. november 1-jétől 1949. június 30-ig tartott. Az órák hétfőn, kedden és szerdán délután 3-tól 7-ig, csütörtökön és pénteken 3-tól 5-ig folytak a Szabad Szakszervezetek Székházában. Az előadók személyében nem történt változás, az előadók négy tárgyból – alakrajz és festés, művészettörténelem, művészeti bonctan és festészeti anyagtan – 378 órát terveztek előadni. Ez a körlevél szerint fizethető óraszám majdnem a kétszerese, az éves óradíjak összege pedig a megszabott 1600 Ft helyett 3780 Ft-ot tett ki. Az előadók az év során a következő tankönyveket kívánták használni: Lyka Károly: *Művészettörténet*, Székely Bertalan: *Művészeti bonctan* és Balló Ede: *Művészeti anyagtan*.

Az államsegély-kérelemmel egy időben készült szervezési terv a heti óraszámot 21-ben, az évi összes órák számát 563-ban jelölte meg. E szerint Rudnay Gyula az alakrajzot és -festést 80, P. Bak János a művészettörténetet 134, Kun István a művészeti bonctant 134, B. Mikli Ferenc a művészeti anyagtant szintén 134 órában adja elő.[58]

A minisztérium szabadművelődési főosztálya 1949 márciusában bírálta el az akkor már Rudnay Képzőművészeti Szabadiskola engedélyezésre és segélyezésre vonatkozó kérést. A működési engedélyt megadta, de csak a 200 órára járó óradíj kiutalását engedélyezte.[59] Az 1600 Ft államsegélyt április elején meg is kapta a Szabadakadémia.[60]

A minisztérium az 1948/49-es tanévben közvetlen tapasztalatokat akart szerezni a Baján folyó munkáról. Bod László miniszteri fogalmazó 1949. január 10-re tervezett látogatása azonban elmaradt, mert január 16-ig téli szünet volt az iskolában.[61]

A Rudnay-féle Művésztelep és Szabadiskola történetének legjelentősebb eseményére 1949. február 12-én került sor, amikor Szakasits Árpád köztársasági elnök megtekintette a Rudnay-kiállítást, és látogatást tett a Képzőművészeti Szabadakadémián és a Művésztelepen.[62]

A köztársasági elnök látogatása kapcsolatos volt azal, hogy a 70 éves Rudnay Gyula 1949 márciusában Kossuth-díjat kapott. A kitüntetés így kommentálta:

„Mindig a magyar népert dolgoztam. Munkám megbecsülését látom a kitüntetésben, amely munkát folytatni kívánom a nép tehetséges fiai felemelésével itt Baján munkatársaimmal a festőiskolán. Szeretnék mindenkit megtanítani arra, hogy nem szabad soha megállni a szavaknál, azoknak tettekké és eredménnyé kell lenni.”[63]

A Kossuth-díjas Rudnay tiszteletére a városban ünnepséget szerveztek, amelyen részt vett dr. Pogány Ö. Gábor miniszteri osztálytanácsos is. Tárgyalt a város vezetőivel, és a Szabadakadémia ügye is szóba került. A polgármester elgondolása szerint az iskola a Szakszervezeti Székházból átkerülne a rövidesen megürülő iparitanuló-iskola épületébe, amelynek átalakítását a következő évben meg tudnák valósítani. A vidéki növendékek számára létesítendő kollégium céljára pedig a régi múzeum Tancsics Mihály utcai helyisége lenne a legalkalmasabb.[64]

A Rudnay Művésztelep és Szabadakadémia ügye a város 1949. március 25-i közgyűlésének napirendjén is szerepelt. A közgyűlési határozat ismételten rögzítette, hogy a művésztelep tagjai kötelesek a Szabadakadémia tanári teendőit a város által nyújtott természetbeni szolgáltatások ellenértékéért díjmentesen ellátni. A növendékek felvétele a művésztelep tagjainak együttes megítélése alapján történik. A növendékek számára tandíjmentességet, illetve tandíjkedvezményt a művészek javaslata

alapján a város adhat. A Szabadakadémia a tandíjbevé-
telrel havonta köteles elszámolni a városnak.

Az iskola elhelyezéséről a város gondoskodik, a jelen-
legi iparostanuló-iskola épületét fogják átalakítani az
Akadémia szükségleteinek megfelelően. Ennek fedezetét
a jövő évi költségvetés tartalmazni fogja. Az 1948/49-es
tanévben még a szakszervezet helyiségeiben folyik az ok-
tatás. Ennek a fűtésére 60 mázsa szén és 1 öl fát ad a
város, a villanyvilágítás költségeire pedig havi 80 forint-
tot egész éven át, a helyiségek takarítására pedig havi 40
forintot. A határozat kiemelte, hogy a szabadiskola mun-
kája országos viszonylatban is elismerést aratott.[65]

A városi tanács május 10-én elkészítette a Szabadaka-
adémia ügyviteli szabályzatát. E szerint a Szabadakadé-
mia képviselőjében a művésztelep egyik művésze jár el,
akit Rudnay Gyula jelölése alapján a városi tanács bíz
meg. A címe megbízott titkár. Az anyagi ügyek intézésé-
vel a városi tanács egy gondnokot bíz meg, tiszteletdíját
és feladatait a városi tanács állapítja meg. Főbb feladatai
a következők: a Szabadakadémia felszerelésének leltárba
vétele és gondozása, a modellek bérjegyzékének vezetése
és a modellpénzek kifizetése. Az adott költségvetési ke-
reteken belül gondoskodik a Szabadakadémia és a Mű-
vésztelep anyagi szükségleteinek előteremtéséről, pénz-
tárgyalót vezet a tandíjbevételekről és a kiadásokról, ame-
lyekről havonta köteles elszámolni.

A növendékek felvétele a Művésztelep vezetőjének és
tagjainak egyöntetű állásfoglalása alapján történik, a nö-
vendékekről szabályos nyilvántartást kell vezetni.

A felvett növendékek a városi tanács által évről évre
megállapítandó felvételi díjat és tandíjat fizetnek. Tan-
díjkedvezményt, illetve tandíjmentességet a városi ta-
nács adhat, mégpedig a művésztelep tagjainak egyöntetű
javaslata alapján. A felvételi díj és a tandíj a városi pénz-
tárba folyik be.[66]

A szabadművelődési felügyelő 1949. március 31-én
terjesztette fel a minisztériumba a Rudnay Szabadiskola
tanmenetét. A tanmenet sajnos nem maradt meg, csupán
annyi tudható róla, hogy a minisztérium tudomásul vet-
te a benne foglaltakat.[67]

Megmaradt az 1948/49-es tanév második félévében
tartott előadások jegyzéke. A jegyzék három előadó – B.
Mikli Ferenc, Kun István és P. Bak János – által előadott
tantárgyakról – művészeti anyagtan, művészeti bonctan
és művészettörténet – tartalmaz adatokat. Rudnay Gyula
neve nem szerepel a jegyzéken, sem az általa előadott
alakrajz és festés tantárgy. Ilyen előadások pedig bizto-
san voltak – Rudnay Gyula ezt a területet mindig kiemel-
ten kezelte –, de hogy hány órában, az nem derül ki a
megmaradt iratokból. Az is valószínű, hogy a közismer-
eti tárgyak oktatása sem szűnt meg ebben a tanév-
ben.[68]

A tanmenet szerint a második félévben a művészeti
anyagtant és a művészettörténetet 32-32 órában, a műv-
szeti bonctant 30 órában adták elő az Akadémián. Ehhez
jön még a Rudnay által tartott alakrajz és festés, amit év
elején 40 órára terveztek félévenként. Ha ennek csak a
fele valósult meg az időközbeni kényszerű csökkentések
miatt, akkor is túllépték a minisztérium által kívánatos-
nak tartott félévi 100 órát. És ha még ekkor is folytatód-
ott a korábbiakban elkezdett és Kun István visszaemlé-
kezésében is hangsúlyosan említett közismereti tárgyak
oktatása, akkor ez a túllépés sokkal nagyobb mérvű volt.

A Rudnay Képzőművészeti Szabadakadémia növen-
dékei az 1948/49-es tanévben a következők voltak:[69]

Sorszám	A hallgató neve	származása	lakhelye
1.	Beck Katalin	paraszti	Bácsalmás
2.	Bencsik Gáspár	"	Baja
3.	Fazekas Erzsébet	"	Szabadszállás
4.	Késmárki László	"	Nemesnádudvar
5.	Novák Lajos	"	Felsőszentiván
6.	Osváth Mária	"	Misztótfalu
7.	Pintér József	"	Kalocsa
8.	Sánta Ferenc	"	Baja
9.	Szurcsik János	"	Hercegszántó
10.	Varga Erzsébet	"	Dávod
11.	Fenyves László	munkás	Baja
12.	Garami János	"	Baja
13.	Göldner Mária	"	Eger
14.	Göldner Tibor	"	Szolnok
15.	Kovács Tibor	"	Foksányír
16.	Mackó János	"	Mélykút
17.	Pankotai Anna	"	Battonya
18.	Pankotai István	"	Battonya
19.	Polják Antal	"	-
20.	Verőczey Jenő	"	Baja
21.	Weinträger Adolf	"	Diószeg
22.	Baranyai Jenő	értelmiségi	Szeged
23.	Gondos Hildegard	"	Baja

A táblázat adatai egyértelműen mutatják, hogy a Sza-
badakadémia valóban az ország legkülönbözőbb vidéke-
iről vonzott hallgatókat. Működéséről fontos összefogla-
ló adatokat tartalmaz a vármegyei szabadművelődési
felügyelő 1949. június 20-i jelentése. E szerint a hallgatók
száma az 1948/49-es tanévben 24 fő volt. Az előadásokat
a Deák Ferenc utca 13. számú épületben tartották dél-
előtt 11-től 12-ig és délután 2-től 5-ig, a szaktárgyakat pe-
dig délután 5-től 7-ig oktatták. Naponta volt elméleti elő-
adás. A tanfolyamot rendszeresen október 15-től június
30-ig tartották meg, és alkalmanként nyári tanfolyam tar-
tására is sor került.[70]

Ezek az adatok is arra vallanak, hogy Rudnay mester
és tanítványai nem fogadták el sem az évi 200 órás előírt
keretet, sem pedig azt az előírást, hogy a résztvevők mun-
ka mellett végezzék a tanfolyamot. A napi hat órás elfog-
laltság munkavégzés mellett nem lehetséges.

1949 nyarán alkalom adódott arra, hogy a Szabadisko-
la növendékei a Demokratikus Ifjúsági Világszövetség II. vi-
lágifjúsági találkozóján Budapesten bemutatkozzanak. A
VIT keretében a Magyar Ifjúság Népi Szövetsége (MINSZ)
három képzőművészeti kiállítás rendezését határozta el.
Az első a régi magyar, a másodikat az új magyar műv-
szet bemutatására, a harmadikat pedig a fiatal képző- és
iparművészek bemutatkozására szánták.

Az ifjúsági kiállítás résztvevőinek felső korhatárát 30
évben szabták meg, de a helyi kiállításokon ettől el lehe-
tett tekinteni. A Fesztivál helyi képzőművészeti kiállítá-
sait június 20-ig kellett megrendezni, ezeknek az anyagá-
ból kívánták kiválasztani a budapesti kiállításon szereplő
darabokat.

A helyi kiállítások rendezésével megbízott szabadmű-
velődési felügyelőknek július 1-jéig kellett beszámolniuk
a Fesztivál Képzőművészeti Bizottságának arról, hogy az
egybegyűjtött anyagot mikor és hol nézheti meg a kiváló-
gatással megbízott Pogány Ö. Gábor művészettörtén-
ész.[71]

A Bács-Bodrog vármegyei szabadművelődési felügyelő június 22-én értesítette a minisztériumot arról, hogy a Rudnay Képzőművészeti Szabadakadémia növendékeinek kiállítását 1949. június 25-én fogja megnyitni a városi múzeum épületében. Ezen a kiállításon mutatják be a MINSZ által összegyűjtött anyagot is. A MINSZ által kijelölt bíráló bizottság a kiállításon fogja kiválogatni a Fesztivál-kiállításra kerülő képeket. A hattagú bíráló bizottságnak tagja Rudnay Gyula és P. Bak János is.[72]

A kiállításon Kóbor István ideiglenes szabadművelődési felügyelő szerint a növendékek komoly fejlődésről tettek bizonyosságot. Szurcsik János, Novák Lajos és Göldner Tibor művészi teljesítménnyel lepte meg a kiállítás látogatóit. A továbbképzésük feltétlenül kívánatos lenne, ezért a MINSZ javaslata alapján segíyezni fogják őket. Rajtuk kívül is van néhány kiemelkedő tehetség, akiket a bizottság ugyancsak kitüntetésre javasolt, és munkáikat az országos kiállításon való bemutatásra érdemesnek találta.[73] A bíráló bizottság végül is 30 festményt küldött fel az országos VIT-kiállításra.[74]

Hogy mennyire pénzsűkében volt az intézmény, bizonyítja, hogy P. Bak János és Kun István a vármegyei szabadművelődési felügyelőhöz fordult 100 Ft gyorssegélyért, hogy a Fesztivál-kiállításra kiválogatott rajzokat és festményeket fixálni és kasírozni tudják.[75]

Az 1949/50-es tanév

1949 októberében Kóbor István szabadművelődési felügyelőnek a Népművelési Minisztérium VI., Népművelési Főosztályához írott jelentése a korábbi gondok változatlan továbbéléséről tudósít. A bajai kollégiumok nem tudnak helyet adni az új növendékek számára, a szabadiskolának pedig nincs kollégiuma.[76]

A szabadművelődési felügyelő október elején levelet írt a Népművelési Minisztérium Művészeti Ügyosztályának P. Bak János érdekében, akit a művészeti ügyosztály nem kívánt tovább foglalkoztatni a Szabadiskolában.[77]

A minisztérium választ nem ismerjük, de a későbbi források egyértelműen bizonyítják, hogy P. Bak János 1953. augusztus 15-ig – amikor Szolnokra költözött[78] – a szabadiskola tanára maradt.

A Népművelési Minisztérium 1949 decemberében ismét a Szabadiskola tevékenységét befolyásoló közléssel fordult a Bajai Népművelési Központozhoz. A levél szerint az úttörők képzőművészeti nevelése képzőművészeti szakkörökben történik, amelyeket a minisztérium össze kíván kapcsolni a szabadiskolákkal. Ennek érdekében a minisztérium jelentést kért arról, hogy a szabadiskola jelenlegi helyiségei alkalmasak-e heti egyszeri szakköri foglalkozás tartására, és vállallják-e ezt a munkát a szabadiskolák vezető tanárai. Ha a vezető tanár nem tudja vállalni a feladatot, akkor jelöljenek ki helyette valaki mást.

A válasz szerint az úttörők képzőművészeti oktatása Baján 1950 januárjában fog megindulni. Az előadó P. Bak János lesz, aki igen jó előadó, és a mozgalom jó eredményt fog elérni a vezetése alatt.

A Szabadiskolában jelenleg a városi múzeum könyvtára foglalja el azt a termet, ahol az úttörők szakköre dolgozni fog. A könyvtár el fog költözni, és így külön helyiség áll majd a szakkör rendelkezésére.[79]

A szabadművelődési felügyelő októberi, kollégiumi elhelyezéssel kapcsolatos levelére 1950 januárjának közepén jött válasz. E szerint a szabadiskolák hallgatóinak kollégiumi elhelyezését engedélyezi a VKM azzal a feltétel-

lel, hogy a város gondoskodik a kollégisták ételmezéséről.

A Szabadiskola legfelső felügyeletének megváltozásával – az iskolák a VKM Szabadművelődési Főosztályától az újonnan szervezett Népművelési Minisztérium Művészeti Főosztályához kerültek –, történt néhány változás a Rudnay Szabadiskola életében. Ennek az egyik leglátványosabb jele volt, hogy megtiltották számára a bélyegző használatát, ami az önállóság elvesztésének egyértelmű jele. A tanárok – P. Bak János, Kun István és B. Mikli Ferenc – havi 400 Ft munkamegbízást kaptak a minisztériumtól, aminek ellenében tanítanak a Szabadiskolában. A járandóságuk korábban is ennyi volt, csak a neve volt más.[80]

A Bács-Kiskun Megyei Tanács VB. Oktatási és Népművelési Osztálya 1950 júliusában jelezte a Népművelési Minisztériumnak, hogy a Bajai Művésztelepen ösztöndíjban részesülő B. Mikli Ferenc a helyi posztógyárban tisztviselőként dolgozik, és ez hátráltatja a képzőművészeti szabadiskolában végzett munkáját. Emellett ő bajai lakos is, a szüleinek háza van Baján, ezért nem indokolt a művésztelepen való tartózkodása sem.[81]

1950. augusztus–1953. március

Rudnay Gyulának a tanévkezdést megelőző érdeklődő levelére, amely nem maradt ránk, 1950. augusztus végén érkezett meg a minisztérium válasza.

A minisztérium közölte, hogy a Bajai Szabadiskola hallgatóinak kollégiumi elhelyezését nem tudja megoldani, mert a VKM csak a középiskolai és a főiskolai hallgatók részére biztosít kollégiumi ellátást. Mivel a szabadiskolákba dolgozó emberek járnak, akik a napi munka után foglalkoznak képzőművészettel, részükre kollégiumi ellátás nem jár.

Rudnay Gyula két szabadiskolai hallgató, Weintráger Adolf és Sánta Ferenc számára katonai szolgálat alóli felmentést kért, amit a minisztérium elutasított azzal az indokkal, hogy katonai felmentésre csak a főiskola látogatása jogosít fel. Képzőművészeti oktatás a honvédségnél is van, az érintettek bekapcsolódhatnak az ott folyó munkába.

B. Mikli Ferencnek a Bajai Posztógyárban végzett munkája ellen a minisztérium nem emel kifogást, ha a szabadiskolában esténként elvégzi az oktatást.[82]

A Rudnay Szabadiskola 1950 elejétől a Népművelési Minisztériumtól, majd 1951 elejétől a Népművelési Intézetből átlag havi 400-500 Ft-ot kapott a dologi kiadások fedezésére.[83] Ez kétségek nélkül több volt, mint korábban, hiszen 1950-ig dologi kiadásokra semmit sem kapott az államtól, de a helyzetén lényegesen nem javított. Így pl. a városi tanács még 1950 novemberében új gipszfelszerelést kért a számára, valamint jelezte, hogy a tanfolyam tanárai sem kapták meg a havi segélyt.

A minisztérium intézkedett a tanárok tiszteletdíjának kiutalásáról, a gipszfelszereléssel kapcsolatban pedig közölte, hogy az iskola a dologi kiadásokra kiutalt keretből vásárolja meg azt.[84]

1951. február 16-i keltezésű levelében Rudnay Gyula szintén az anyagi nehézségek miatt fordult a Népművelési Minisztériumhoz. Leírta, hogy bár a képzőművészeti tanfolyam folyamatosan kapja a havi 400 Ft-os, dologi kiadásokra fordítandó támogatást, a Művésztelep nem kap semmit dologi kiadásokra, sőt tagjainak havi 400 Ft-os segélye sem érkezik az utóbbi időben. Ennek követke-

tében a Művésztelep nem tudta kifizetni a januári vil-lanszámlát, a takarítási díjat, és nincs tüzelője sem. A művészek súlyos anyagi gondokkal küzdenek.

Rudnay kérte a minisztériumot, közöljék velük, hogy remélhetnek-e anyagi segítséget a közeljövőben. A kérést a városi tanács is támogatta, és sürgős intézkedést kért.[85]

A minisztérium március 17-én közölte Rudnay Gyulával, hogy a tanfolyam előadójának anyagi támogatását – Holba Tivadar beszámolója alapján, aki meglátogatta a Művésztelepet és megvizsgálta a Képzőművészeti Tanfolyam helyzetét – rendezte. A Képzőművészeti Tanfolyam előadójának számát két főben határozta meg, 400-400 Ft tiszteletdíjjal, ehhez járult a dologi kiadásokra adott 400 Ft, így a tanfolyam havi kerete 1200 Ft volt. A tanfolyam két előadója Kun István és P. Bak János maradt.[86]

A Népművelési Minisztérium, a Szakszervezetek Országos Tanácsa és a Képző- és Iparművészek Szövetsége 1951. május 25–27-én konferenciát tartott a képzőművészeti tanfolyamok vezetői és tanfolyamfelelősei részére. A konferencia célja a képzőművészeti tanfolyamok tömegkulturális tevékenységének értékelése és az egységes tanmenet kimunkálása volt. Ötven főt kértek fel részvételre, köztük P. Bak Jánost.[87]

A Képzőművészeti Kör tényleges tevékenységéről ezekben az években alig szólnak a források. 1952 januárjában a Bácskiskunmegyei Népújság írt az ott folyó munkáról, az akkori idők stílusában. A cikk szerint idillikus környezetben, fenyvesekkel övezett régi kastélyban tanulnak a környéken élő tehetséges fiatalok, nagyrészt parasztok és munkások.[88]

A Népújság ugyanez év áprilisában terjedelmes cikket szentelt a bajai Képzőművészeti Körnek. Kiemelte, hogy a növendékek között sok a környékbeli. Van, aki Vaskútról, Garáról, Hercegszántóról jár be, de Pécsről és Pápáról is jöttek ide művészi hajlamú fiatalok azért, hogy Rudnay Gyula irányítása mellett tanulhassanak.

Az iskola felszereltsége jó, ami a város érdeme.

A növendékek között vannak igen tehetséges 10-12 éves gyermekek is. A felnőttek közül Weintráger Adolf, Kubatov Miksa, Bozsity Simon, Csehi Ottó és még többek hamarosan kész művészek lesznek. Csehi Ottó Pápáról jött, ahol szobafestőként dolgozott. Bencsik Gáspár is munkás származású.[89]

1952. június 29-én nyitották meg a Türr István Múzeumban azt a kiállítást, amelyet a Rudnay Művésztelep és a Bajai Képzőművészeti Kör együttesen rendezett. A kiállításon Rudnay Gyula, P. Bak János, Kun István, B. Mikli Ferenc, Éber Sándor, Iványi Ödön és Miskolczy Ferenc alkotásai kaptak helyet.[90] A kiállításról beszámolt a Szabad Művészet című folyóirat augusztusi száma.[91]

Az 1952/53-as tanév megkezdése után, 1952. november 25-én tíz növendék – név szerint: Csehi Ottó, Bencsik Gáspár, Birkás Béla, Martin Károly, Tarai Flóra, Tarai Teréz, Sztupovszky Júlia, Kovács Tibor, Ternes Angéla és Kulik Teréz – azzal a kéréssel fordult a népművelési miniszterhez, hogy biztosítson számukra étkezési lehetőséget a Bajai Állami Középiskolai Diákotthonban.

Sajnos az a támogatás, amit az iskola növendékei eddig kaptak a Megyei Tanácstól, megszűnt. A helyi tanítóképző, a gimnázium, a kertészképző, az óvónőképző stb. tanulói kaphatnak kollégiumi ellátást, csak a Képzőművész Kör növendékei vannak belőle kizárva. Pedig ők minden anyagi támogatás nélkül állnak, és hogy eddig is kitartottak, az csak a művészet iránti szeretetüknek és hivatásérzetüknek köszönhető.[92]

A népművelési miniszter december 8-án kelt válaszában a képzőművészeti körök célkitűzésére hívta fel a kérelmezők figyelmét. A képzőművész körök feladata az, hogy lehetővé tegyék a dolgozók számára, hogy a termelőmunka végzése mellett, a szabadidejükben fejleszthessék a képességeiket. Lehetővé teszi a diákok – az úttörők és a középiskolások – számára is, hogy az iskolai tanulmányaik elvégzése mellett, ugyancsak a szabadidejükben képzőművészettel foglalkozzanak. A körök egyik célja a tehetségek felkutatása és képességeik fejlesztése, de nem céljuk a művészképzés. Ilyen jellegű képzőművészeti nevelés a Művészeti Gimnáziumban és a Képző- és Iparművészeti Főiskolán folyik. Helytelen tehát az a gyakorlat, hogy a Bajai Képzőművészeti Kör az ország különböző részeiből keresik fel, különösen akkor, ha a hallgató a saját városában is látogathatná az ott működő képzőművészeti kört.

A Bajai Képzőművészeti Körnek feltehetőleg vannak olyan hallgatói, akik hivatásuknak tekintik a képzőművészettel való foglalkozást, és a termelőmunkát elhagyva keresték fel és látogatják a foglalkozásokat. Ez helytelen, elsősorban azért, mert nem egyeztethető össze a képzőművészeti körök célkitűzéseivel. A minisztérium mindezek alapján elutasította a kör tagjainak kérését.

Ugyanakkor jelentést kért a kör vezetőjétől, P. Bak Jánostól a képzőművészeti kör órabeosztásáról, az órák idejéről, kérte továbbá a név szerinti kimutatást a hallgatókról az állandó lakóhelyük megjelölésével.[93] P. Bak János jelentése sajnos nem maradt meg, de nem kétséges, hogy a miniszter milyen céllal és milyen intézkedés alátámasztásául kérte az adatokat.

1953 márciusában az akkor már súlyos beteg Rudnay Gyulától a Képzőművészeti Kör vezetését B. Mikli Ferenc vette át. Rudnay Gyula visszaköltözött Budapestre, feladva a többszörösen megújított és mindig hiábavaló próbálkozásokat az általa elképzelt művészképző iskola megvalósítására. Ezzel lezárult a Bajai Képzőművészeti Szabadakadémia (később Képzőművészeti Szabadiskola, majd pedig Képzőművészeti Kör) történetének az a szakasza, amely az ő személyes jelenlétéhez, oktatói munkásságához köthető.

Összegzés

A közel hetvenéves Rudnay Gyula több mint húsz évi főiskolai tanársággal a háta mögött, a háború örülete után valami mást, valami újat akart. Ezért ment Bajára művésztelepet csinálni, ahol a tanítványaival nyugodt körülmények között alkothat, és romlatlan tehetségeket nevelhet.

Rudnay a Szabadakadémiát három, sőt négy évfolyamúra tervezte, napi legalább hatórás elfoglaltsággal. Ehhez képest hivatalosan mindig egy évfolyamú maradt, és a központi szabályozás eredményeként már az 1949/50-es tanévben 1-2 órás esti elfoglaltságot jelentő képzőművészeti szakkörre kellett volna válnia. Rudnay Gyula és tanítványai mindent megtettek, hogy kibújjanak a rájuk kényszerített keretekből. Az egyéves Szabadakadémián több éven át – több egyéves kurzuson – képezték a tehetségesnek látott növendékeket, így valósítva meg az eredeti elképzelést. A növendékek oktatása az előképzettségük és a tehetségük alapján kialakított csoportokban történt. A tanárok csak a hivatalosan elismert 200 óráért kaptak tiszteletdíjat – maga Rudnay a tanításért soha nem kapott pénzt, 1952-től már B. Mikli Ferenc sem –, de

ennek az óraszámnak a többszörösét tanították, amíg lehetett.

A művésztelepet szervező Rudnay Gyula számára a Szabadakadémia megteremtése nem annyira cél, mint inkább eszköz volt a művésztelepi alkotómunka feltételeinek megteremtésére. Lényegében gesztus volt a helyi politikai és közigazgatási vezetők szimpátiájának megnyerése érdekében. Annál több energiát emésztett fel később a fennmaradásért vívott küzdelem.

Abban, hogy a Szabadakadémia működése csak rövid életű lehetett számos ok játszott közre. Így pl. a megfelelő anyagi támogatás hiánya, ami állandó létbizonytalanságot teremtett, és végig megoldatlan maradt a vidéki hallgatók kollégiumi elhelyezése. Az akadémiai jelleg megszüntetésében, majd rajzsakkörre süllyesztésében valószínűleg közrejátszott az, hogy a VKM, majd 1950-től a Népművelési Minisztérium nem nézte jó szemmel az iskola sikereit. A Rudnay körül alakuló csoport láttán talán veszélyeztetve érezték a budapesti Képzőművészeti Főiskola működését. Rudnay nemegyszer hangot is adott az ott uralkodó módszerekkel szembeni ellenérzésének. Lehetséges, hogy konkurenst láttak benne, aki művészeti ellenpólus kialakítására képes vidéken. Minden bizonnyal ezzel is magyarázható – az általában megnyilvánuló központosító törekvések mellett – a minisztérium részéről 1949-től fokozottan érzékelhető bizalmatlanság, amely a gyakori ellenőrzésekben nyilvánult meg.

Valószínűleg szerepet játszott az iskoláért vívott harc feladásában Rudnay Gyula magas kora és betegsége is. A sokasodó problémák megoldását, az egyre fokozódó nyomás elhárítását már nem győzte úgy energiával, mint az elején. Erre az eshetőségre valószínűleg Rudnay Gyula is számított, amikor elkezdte ezt a munkát, hiszen amikor 1947 júliusában Bajára költözött, csak a legszükségesebb használati tárgyait vitte magával. Mindvégig fenntartotta budapesti lakását, ahová a szünetekben és amikor az ideje engedte vissza-visszatért, és ahová 1953-ban, súlyos betegen visszaköltözött.

Abban, hogy a vázolt gondok és nehézségek ellenére a bajai a hasonló szabadiskolák között az egyik legjelentősebbé tudott válni, döntő szerepe volt Rudnay Gyulának és a három művésztanárnak. Ezt a színvonalas bajai kiállítások, a művészeti élet megpezsdítése mellett azok a művészek jelzik, akik innen kerültek a Képzőművészeti Főiskolára, mint pl. Fejes István, Kóthay Ernő, Cs. Nagy András, Szabó István, Szurcsik János, Szurcsikné Sárkány Anna, Udvardy Erzsébet, Weintráger Adolf festőművész, Novák Lajos grafikus, Nagy Katalin iparművész, Osváth Mária szobrász és még mások, akik a Rudnay Gyula irányította öt éves iskolai működés alatt szereztek meg művészi tudásuk alapjait.

Kemény János

JEGYZETEK

1 Gergely Ferenc-Kőhegyi Mihály: Rudnay Gyula bajai művésztelepe. Móra Ferenc Múzeum Évkönyve, Szeged, 1970/1., 253.

2 Bács Kiskun Megyei Önkormányzat Levéltára (a továbbiakban BKMÖL), Baja Város Polgármesteri Hivatalának iratai; Főjegyzői és Közjogi Ügyosztály (a továbbiakban: Baja V. Főjegyzői és Közjogi Üo. ir.) 3125/1945 és 90/1945. közgyűlési jegyzőkönyvi szám.

3 Gergely-Kőhegyi i. m. 260. l. l. sz. levél
4 A Baja Városi Szabadművelődési Felügyelőség valószínűleg 1950-ig működött, az iratanyaga azonban nem maradt ránk. A létezését csupán a vármegyei szabadművelődési felügyelőség irattárában fennmaradt jelentések bizonyítják.

5 Magyar Országos Levéltár (a továbbiakban OL), Jelenkori Gyűjteménye XIX-I-I-i VKM. VIII. Szabadművelődési Ügyosztály iratai (a továbbiakban: VKM. VIII. Szabadműv. Üo. ir.) 72.164/1946

6 Bajai Kis Újság, I. évf. 20. sz., Baja, 1946. augusztus 24. 2.: A művésztelep mellett festő iskolát is nyit Rudnay professzor Baján

7 Bajai Kis Újság, I. 21, 1946. augusztus 31, 2.: Festőakadémia alapítása Baján

8 BKMÖL, Bács-Bodrog Vármegye Szabadművelődési Felügyelőségének iratai (a továbbiakban: BB. Vm. Szabadműv. Felügy. ir.) – alapsz.: 1441/1947

9 Uo. 418/1946 – alapsz.: 1441/1947

10 Uo. 535/1946 – alapsz.: 1441/1947

11 A hat kötelező tárgykör a következő tantárgyakat és óraszámokat tartalmazta:

Tárgykör és tantárgy	Óraszám	
	Eredeti (évi)	Javított (heti)
I. Foglalkozási érdek		
Művészi alakrajz és festés, tájképfestészet	64	24
Anatómia	12	2
Szemléleti látszattan	18	2
Művészi élet a magyar földön	10	–

Tárgykör és tantárgy	Óraszám	
	Eredeti (évi)	Javított (heti)
II. A test és lélek egészségének érdeke		
Kultúra a képzőművészetben	10	–
Civilizatio	10	–
III. A társadalmi érdek		
Az állam élete	10	–
Bevezetés a közgazdaságtudományba	10	–
Társadalomtudomány	–	1
IV. Irodalom		
A magyar irodalom története	12	1
– tekintettel a magyar szellemi élet kialakulására. Magyarország kérdései a jeles magyar írók műveiben: Tinódy, Temesváry, Apáczai, Balassa, Fazekas, Zrínyi, Szinczy, Kölcsey, Katona, Madách, Táncsics, Mikszáth, Széchenyi, Vörösmarty, Kossuth, Jókai, Petőfi, Arany, Ady, Móra, Móricz, Babits, Erdélyi, Szabó L., Szabó D., József, Illyés, Kassák.		
V. Művészet		
A szépművészetek története	24	évi 24
Népművészet	10	évi 10
Iparművészet	–	heti 1
VI. Történelem		
Napjaink világtörténeti távlata	10	évi 10
– hogyan látjuk a magyar történelem eseményeit a világpolitika és a társadalomtudomány tükrében. Fontosabb állomások: Ős-közösség Etelközben. Honfoglalás. Tatárjárás. Róbert Károly, Nagy Lajos. Mátyás király, reneszánsz. Mohácsi vész. Habsburg uralom. Két világháború. Kelet-Nyugat. Gazdasági háború. Társadalmak háborúja.		
12 A MTA Művészettörténeti Kutató Csoportjának forráskiadványai XVI. Iratok a magyar képzőművészet történetéhez 2. füzet 1946–1948. Budapest, 1979 (a továbbiakban: Iratok a ma-		

gyar képzőművészet történetéhez 2. füzet) 96, és BB. Vm. Szabdműv. Felügy. ir. 487/1946 – alapsz.: 1441/1947

13 VKM. VIII. Szabdműv. Üo. ir. 31.317/1947. és Baja Város Főjegyzői és Közjogi Üo. ir. 3197/3/1947

14 Déri Frigyes (Baja, 1852–1924) selyemgyáros, műgyűjtő. A Bécsben élő Déri 1914-ben, nem sokkal az első világháború kitörése előtt felajánlotta rendkívül értékes egyetemes kultúrtörténeti gyűjteményét és könyvtárát Baja városának. Déri Frigyes gondoskodni kívánt adományának elhelyezéséről. Ezért még 1914-ben tárgyalásokat kezdett a ferences renddel, de csak 1916-ban sikerült megvennie a „barátok kertjét”, amelyet Bajának ajándékozott. Ide kívánta felépíttetni a közművelődés házát. Déri a háború befejezése utáni időt jelölte meg a megvalósításra. A Bajai Független Újság a világháború alatt két olyan cikket jelentetett meg, amely megkérdőjelezte ennek a szükségességét. Déri Frigyes 1920-ban visszavonta ajándékát, és a közművelődési ház is csak terv maradt. A Déri-gyűjteményt végül is 1920-ban az egyetemi várossá lett Debrecen kapta meg a magyar államtól. – I.: *Merk Zsuzsa*: A bajai múzeum ötven éve. Emlékkönyv a bajai múzeum 50 éves évfordulójára (1937–1987). Baja 1989, 7–8.

15 BB. Vm. Szabdműv. Felügy. ir. 291/1946 – alapsz.: 1441/1947

16 Bács-Bodrog megye alispánjának iratai; Közigazgatási iratok 10.985/1946 – alapsz.: 204/1947

17 OL Jelenkori Gyűjteménye XIX-I-I-i VKM. VII. Művészeti Ügyosztály (a továbbiakban: VKM. VII. Művészeti Üo. ir.) iratai 121/2/1947 – Baja, 31.318/1947. és BB. Vm. Szabdműv. Felügy. ir. 46/1947 – alapsz.: 301/1948

18 Iratok a magyar képzőművészet történetéhez 2. füzet 96. 1., Baja Város Főjegyzői és Közjogi Üo. ir. 28/5/1947, valamint BB. Vm. Szabdműv. Felügy. ir. 73, 74, 75/1947 Baja Város Szabdműv. Felügy. ir. – alapsz.: 301/1948

19 *Gergely–Kőhegyi* i. m. 262, 6. sz. levél: „A tanítás, annak módja egyszerű és világos legyen, mindenki által könnyen megérthető. Mozgás, arányok, jelleg (karakter) – a szerkezet megismerésén alapuljon. A formaképzésre különös gondjuk legyen. A fény–árnyék viszonya, a formákra való hatása, a kifejezés módja a legegyszerűbb, a legvilágosabb legyen. A kontúr értékének legkomolyabb hangsúlyozása. Mindezeket egy cél felé vezetni, az élet teljesség minél frappánsabb kifejezése felé. Technika szükséges, de túlzásba vinni nem szabad – az élet lényege világítson, ne a technika halmozása.”

20 Bajai Hírlap III. évf. 14. sz., Baja, 1947. február 22, 4.: Munkában a Rudnay művésztelep

21 *Kőhegyi Mihály–Sümei György*: Rudnay Gyulát idézve. Forrás, 1978 februári szám, *Művészet* rovat 91.

22 Bajai Kis Újság II. évf. 7. sz., Baja, 1947. március 26. 2.: Nagybánya – Szolnok – Baja. Komoly tehetségeket nevel a magyar képzőművészetnek a Rudnay-telep

23 Bajai Kis Újság II. 9., 1947. április 5. 1.: Nagyszabású tervek Baja kultúrcentrumának emelése érdekében; és Városok Lapja I. (LX.) évf. 2. sz. 1947 május hó 29. 1.: Mi újság a városokban? Kulturális élet.

24 Baja V. Főjegyzői és Közjogi Üo. ir. 8/2/1947. közgyűlési jegyzőkönyvi szám.

25 BB. Vm. Szabdműv. Felügy. ir. 302/1947 – alapsz.: 285/1948

26 VKM. VII. Művészeti Üo. ir. 135/2/1947 – Baja, 108.616/1947

27 *Gergely–Kőhegyi* i. m. 257, és Bajai Hírlap III. 53, 1947. július 23., 3.: Nemcsak iskolájával, hanem kulturális intézményeinek megszervezésével is foglalkozik már a városunkba költözött világhírű festőművész. Beszélgetés Rudnay Gyulával.

28 VKM. VII. Művészeti Üo. ir. 135/2/1947 – Baja, 136.153/1947., és Baja V. Főjegyzői és Közjogi Üo. ir. 28/30/1947

29 BB. Vm. Szabdműv. Felügy. ir. 348/1947 – alapsz.: 301/1948

30 Uo. 356/1947 – alapsz.: 301/1948

31 Uo. 358/1947 – alapsz.: 301/1948

32 Uo. 355/1947 – alapsz.: 301/1948

33 Uo. 380/1947. Baja V. Szabdműv. Felügy. ir. – alapsz.: 544/1948

34 Uo. sz. n./1947 – alapsz.: 301/1948

35 Uo. 1359/1947 – A Baja thj. városi Országos Magyar Rudnay Képzőművészeti Szabadakadémia pályázatot hirdet tehetséges festőművésznövendékek, illetve festőművészek részére művésztanulmányaik fejlesztése céljából. Felvételi feltételek: 1. a 17. életév betöltése, 2. a legmagasabb iskolai, esetleg szakmai képesítést igazoló bizonyítvány bemutatása, 3. Erkölcsei bizonyítvány, 4. Vagyoni vagy szegénységi bizonyítvány, 5. A művészi képességek megvizsgálására beküldendő pályamunkák (rajzok, festmények).

A vidéki pályázók – amennyiben arra igényt tartanak – a Bajai Móríciz Zsigmond Népi Kollégium szervezése alatt álló népi kollégiumban kollégiumi elhelyezésben részesülhetnek, aminek térítési díját a pályázó tartozik megtéríteni. A kollégiumi felvételi díj egyszer és mindenkorra 10 Ft, az ellátási díj pedig (lakás, fűtés, világítás és napi háromszori étkezés) havi 5–30 Ft. Az ellátatlanok tartoznak az élelmiszerjegyeiket, az önellátók pedig a fejadagjukat természetben beszolgáltatni. A beszolgáltatott élelmiszerek pénzbeli értékét a kollégium viszatéríti.

A Képzőművészeti Szabadakadémia tanmenete – ami minden növendékre nézve kötelező – alakrajz és festés, tájkép, kompozíció, művészettörténelem, bonctan, iparművészet, magyar és világirodalom, szemléleti látszattan, festészeti anyagtan, építőművészet, napjaink világtörténeti távlata, művészetfilozófia és társadalmi ismeretek.

A pályázati kérelem beküldésének határideje 1947. szeptember 25., amely Baja thj. városi Országos Magyar Rudnay Képzőművészeti Szabadakadémia Baja, Arany János u. 1. sz. címre küldendő.

36 Baja V. Főjegyzői és Közjogi Üo. ir. 8/4/1947. közgyűlési jegyzőkönyvi szám.

37 BB. Vm. Szabdműv. Felügy. ir. 1441/1947

38 Uo. 1574/1947

39 Uo. 1440/1947 – alapsz.: 1441/1947

40 Uo. 1650/1947 – alapsz.: 301/1948., és VKM. VII. Művészeti Üo. ir. 135/2/1947 – Baja, 136.153/1947

41 BB. Vm. Szabdműv. Felügy. ir. 445/1947 – alapsz.: 301/1948

42 Uo. 498/1947 – alapsz.: 544/1948., és Bajai Hírlap III. 85. 1947. november 15., 4.: Festőiskolák napja Baján

43 Bajai Hírlap III. 84. 1947. november 8., 2.: A Rudnay Szabadakadémia jövő perspektívái

44 VKM. VIII. Szabdműv. Üo. ir. 121/2/1948/49 – Baja, 223.478/1948

45 Uo. 187.846/1947

46 Uo. és BB. Vm. Szabdműv. Felügy. ir. 532/1947 – alapsz.: 301/1948., valamint uo. 60/1948 – alapsz.: 301/1948

47 Uo. 25/1948

48 Uo. 392/1948

49 Uo. 25/1948

50 *Kőhegyi–Sümei* i. m. 91–92. 1.

51 Bajai Hírlap IV. 27. 1948. július 3., 4.: Rudnay: Új világ van kialakulóban nemcsak a társadalomban, de a művészetben is. [Alcím:] A Magyar Dolgozók Pártja programját valljuk magunkénak, a holnap művészeit neveljük a magyar demokrácia kultúrájának – mondják a Szabadakadémia művészei

52 BB. Vm. Alisp. ir.; Kig. ir. 7754/1948

53 BB. Vm. Szabdműv. Felügy. ir. 285/1948

54 A fenti kérelmet Hován András MDP titkár, Miskolczi Ferenc szm. t. elnök, Márton Imre szm. felügyelő, Rudnay Gyula a Szabadakadémia igazgatója, dr. Fábán László főispán és Babics József polgármester írták alá. – I. Iratok a magyar képzőművészet történetéhez 2. füzet 96–97. és BB. Vm. Szabdműv. Felügy. ir. 301/1948

55 Bajai Hírlap IV. 29. 1948. július 17., 4.: Állami akadémiai rangot kér Rudnay Festőiskolánk

56 A kultuszminiszterhez intézett kérést Rudnay Gyula igazgató, P. Bak János, Kun István és B. Mikli Ferenc művésztanárok írták alá. – I. VKM. VII. Művészeti Üo. ir. 229.572/1948; Iratok a magyar képzőművészet történetéhez 2. füzet 97–98.; BB. Vm. Szabdműv. Felügy. ir. sz. n./1948 – alapsz.: 301/1948

57 VKM. VIII. Szabdműv. Üo. ir. 121/3/1948/49 – Szabadiskolák, 232.253/1948; Iratok a magyar képzőművészet történe-

téhez 2. füzet 123–124. l.; BB. Vm. Szabadműv. Felügy. ir. 2103/1948

58 BB. Vm. Szabadműv. Felügy. ir. 897/1949 – alapsz.: 1935/1949

59 VKM. VIII. Szabadműv. Üo. ir. 121/2/1948/49 – Baja, 252.310/1949

60 VKM. VIII. Szabadműv. Üo. ir. 252.844/1949

61 BB. Vm. Szabadműv. Felügy. ir. 738/1948

62 Baja V. Főjegyzői és Közjogi Üo. ir. 1068/1/1949, és Bajai Hírlap V. évf. 8. sz., Baja, 1949. február 19. 1. – Köztársaságunk elnöke Baján

63 Bajai Hírlap V. évf. 12. sz., Baja 1949. március 19. 3. – Kosuth-díjat kapott Rudnay Gyula a városunk falai között élő vi-

lágíró festőművész; és Baja V. Főjegyzői és Közjogi Üo. ir. 1068/1/1949

64 Baja V. Főjegyzői és Közjogi Üo. ir. 1068/1/1949

65 Üo. 22/32/1949. közgyűlési jegyzőkönyvi szám; VKM. VII. Művészeti Üo. ir. 238.186/1949

66 Baja V. Főjegyzői és Közjogi Üo. ir. 1342/5/1949; és VKM. VII. Művészeti Üo. ir. 135/2/1949 – Baja, 238.988/1949

67 VKM. VIII. Szabadműv. Üo. ir. 121/2/1948/49 – Baja, 253.329/1949

68 BB. Vm. Szabadműv. Felügy. ir. sz. n./1949 – alapsz.: 301/1948 Az 1948/49-es tanév második félévében tartott előadások jegyzéke:

Sorszám	Az előadás ideje	Az előadás tárgya	Az órák száma	A hallgatók száma	Előadó
1.	1949. III. 2.	Művészeti anyagtan Papírokról	1	23	B. Mikli Ferenc
2.	" III. 3.	Művészeti bonctan A koponya csontjai	2	22	Kun István
3.	" III. 7.	Művészettörténelem Renaissance festészet, szobrászat a quattrocento mesterei	2	24	P. Bak János
4.	" III. 9.	Művészeti anyagtan Rajzszen égetés	2	19	B. Mikli Ferenc
5.	" III. 10.	Művészeti bonctan A koponya csontjai	2	21	Kun István
6.	" III. 14.	Művészettörténelem A quattrocento mesterei	2	21	P. Bak János
7.	" III. 15.	Művészeti anyagtan Tempera festék készítése	2	22	B. Mikli Ferenc
8.	" III. 17.	Művészeti bonctan A koponya csontjai	2	23	Kun István
9.	" III. 21.	Művészettörténelem A cinquecento mesterei	2	18	P. Bak János
10.	" III. 23.	Művészeti anyagtan Vízfesték készítése	2	18	B. Mikli Ferenc
11.	" III. 24.	Művészeti bonctan A fej vázolója	2	17	Kun István
12.	" III. 28.	Művészettörténelem A cinquecento mesterei	2	22	P. Bak János
13.	" III. 30.	Művészeti anyagtan Színekről	2	24	B. Mikli Ferenc
14.	" III. 31.	Művészeti bonctan A fej vázolója	2	17	Kun István
15.	" IV. 4.	Művészettörténelem A cinquecento mesterei	2	21	P. Bak János
16.	" IV. 6.	Művészeti anyagtan Olajfesték készítése	2	18	B. Mikli Ferenc
17.	" IV. 7.	Művészeti bonctan A gerincoszlop és a bordák	2	20	Kun István
18.	" IV. 11.	Művészettörténelem Velencei festészet	2	21	P. Bak János
19.	" IV. 13.	Művészeti anyagtan Festővászonról és alapozásról	2	20	B. Mikli Ferenc
20.	" IV. 14.	Művészeti bonctan Kulcsont, lapocka csont	2	20	Kun István
21.	" IV. 20.	Művészeti anyagtan Grafikai technikák	1	24	B. Mikli Ferenc
22.	" IV. 21.	Művészeti bonctan Csípő-csont, medence-csont	2	22	Kun István

23.	" IV. 25.	Művészettörténelem Velencei mesterek	2	24	P. Bak János
24.	" IV. 27.	Művészeti anyagtan Grafikai technikák	2	20	B. Mikli Ferenc
25.	" IV. 28.	Művészeti bonctan Végtagok csontjai (felkar, alkar)	2	18	Kun István
26.	" V. 2.	Művészettörténelem Barokk mesterek	2	18	P. Bak János
27.	" V. 4.	Művészeti anyagtan Grafikai technikák	2	19	B. Mikli Ferenc
28.	" V. 5.	Művészeti bonctan Végtagok csontjai (combcsont, alszárcsont)	2	17	Kun István
29.	" V. 9.	Művészettörténelem Spanyol festészet (barokk mesterek)	2	21	P. Bak János
30.	" V. 12.	Művészeti bonctan A kéz csontváza	2	24	Kun István
31.	" V. 13.	Művészeti anyagtan Képre Restaurálás	2	24	B. Mikli Ferenc
32.	" V. 16.	Művészettörténelem Spanyol mesterek Barokk festészet	2	17	P. Bak János
33.	" V. 19.	Művészeti bonctan A láb csontváza	2	19	Kun István
34.	" V. 20.	Művészeti anyagtan Képre Restaurálás	2	22	B. Mikli Ferenc
35.	" V. 23.	Művészettörténelem Holland festészet (barokk mesterek)	2	23	P. Bak János
36.	" V. 25.	Művészeti anyagtan Freskó festészet	2	23	B. Mikli Ferenc
37.	" V. 30.	Művészettörténelem Holland mesterek	2	24	P. Bak János
38.	" VI. 1.	Művészeti anyagtan Szekkő festés	2	23	B. Mikli Ferenc
39.	" VI. 2.	Művészeti bonctan Az egész ember csontváza	2	17	Kun István
40.	" VI. 8.	Művészeti anyagtan Üvegfestés, mozaik	2	21	B. Mikli Ferenc
41.	" VI. 9.	Művészeti bonctan Az egész ember csontváza	2	22	Kun István
42.	" VI. 13.	Művészettörténelem Klasszicizmus	2	19	P. Bak János
43.	" VI. 15.	Művészeti anyagtan Ismétlés	2	21	B. Mikli Ferenc
44.	" VI. 20.	Művészettörténelem Impresszionizmus	2	20	P. Bak János
45.	" VI. 22.	Művészeti anyagtan Összefoglaló megbeszélés	2	19	B. Mikli Ferenc
46.	" VI. 23.	Művészeti bonctan Összefoglaló megbeszélés	2	19	Kun István
47.	" VI. 27.	Művészettörténelem A XIX. század művészete, szocialista realizmus	4	18	P. Bak János
48.	" VI. 30.	–	–	19	–

69 Uo. 897/1949 – alapsz.: 1935/1949
 70 Uo. 1620/1949 – alapsz.: 1935/1949
 71 Uo. 1695/1949 – alapsz.: 2094/1949
 72 Uo. 1970/1/1949 – alapsz.: 2094/1/1949
 73 Uo. 1575/1949 – alapsz.: 1887/1/1949, és 1695/1949 –
 alapsz.: 2094/1/1949
 74 Uo. 1618/1949 – alapsz.: 1887/1/1949, és 1787, 1867/1/
 1949 – alapsz.: 2094/1/1949
 75 Uo. 1665/1949 – alapsz.: 1887/1/1949
 76 Uo. 1970/1/1949 – alapsz.: 2094/1/1949
 77 Uo. 1935/1949
 78 Magyar Nemzeti Galéria Adattára 9159/57
 79 BB. Vm. Szabadműv. Felügy. ir. 2211/1949 Bács-Bodrog
 vármegye Népművelési Központja – alapsz.: 1935/1949
 80 OL Jelenkori Gyűjteménye XIX-I-3-a Népművelési Minisz-
 térium III. osztály iratai (a továbbiakban: Népműv. Min. III. o.
 ir.) 51. d. 1713 – 11/1950
 81 Uo. 1713-11-10/1950
 82 Uo. 1713-11-11/1950

83 Uo. 1713-11/1950 és 54. d. 1717- Ált. 3/1950, 1717- Ált.
 5/1950, 1717- Ált. 5-2/1950, 1717- Ált. 5-3/1950, 1717- Ált. 5-
 5/1950, 1717- Ált. 5-6/1951, 1717- Ált. 5-8/1950, 1717- Ált. 5-
 9/1950, 1717- Ált. 5-10/1950, 1717-4/1951, 1717-4-2/1951,
 1717-14-2/1951, 1717-14-4/1951
 84 Uo. 54. d. 1717-22/1951
 85 Uo. 51. d. 1713-5-5/1951
 86 Uo.
 87 Uo. 54. d. 1717-4-8/1951
 88 Bácskiskunmegyei Népújság, Kecskemét, 1952. január 12.
 89 Uo. 1952. április 17.: Látogatás a bajai képzőművészeti
 tanfolyamon
 90 Uo. 1952. június 29.
 91 Szabad Művészet, VI. 1952. 8., 380.
 92 Népműv. min. III. o. ir. 231. d. 87.716-7-10/1952 – A ko-
 rábbi tilalom ellenére az iskola mégis használt pecsétet. Ezen az
 iraton a pecsét felirata: Bajai Képzőművészeti Szabadiskola
 93 Uo.

IVÁNCZY JÁNOS GYŐRI NAGYPRÉPOST († 1636) SÍRKÖVE

A győri székesegyház nyugati részében, az úgynevezett Biblia-teremben őrzik a templomban eltemetett egyházi és világi személyek régi sírköveit. Mindegyik jól agnoszkálható (felirat és címer lévén rajtuk), kivéve az egyik nagyméretű, címeres vörösmárvány sírlapot, amelyen nem olvasható egyetlen betű sem.[1] E sírkövet viszont igen gazdag faragás díszíti. Vékony lemezzel keretelt, homorlattal mélyülő mezőjében emelkedik az – erősen kopott – dombormű. Alul, angyalfejes konzolon szív alakú kartus



1. Ivánczy János győri nagyprépost sírköve
Győr, Székesegyház

nyugszik; a kartus szélessége nagyobb a magasságánál, felülete domború, kopott, üres. A tábla fölött áll a címer. Két, kétfelé hajló bőségszaruból növe, fölül összezáruló babérlevél-köteg alkot ovális koszorút körülötte; az álló, szabdalt szélű rollwerk-pajzson geometrikus jellegű, egyenes vonalú másik pajzs helyezkedik el. A címer négyosztatú, első és negyedik mezőjében hullámszó vízből jobbra forduló egyszarvú emelkedik, második és harmadik mezőjében két kivont, András-kereszt alakban összeillesztett kard. A szív-pajzs helyén (szív-ídomra emlékeztető, felül kissé benyomott) gömb látható, amelyből fönt és lent, jobbra és balra egy-egy (sugárkéve formájú) kifelé szélesedő, kisebb gömbben végződő forma áll ki. A címert magas infula koronázza, kétoldalt szétlibbenő szalagjaival, s a szarvak közül (heraldikailag) balra pásztorbot *curvaturája* kanyarodik ki. Az ovális koszorú két oldalán, kicsiny emelvényen csaknem teljesen mezítelen puttók állnak, jobbról és balról is egy; volutákkal díszített állványt emelnek a koszorú fölé, melyen keresztbe tett láb-szárcsontokon koponya látható: ez zárja az egész ábrázolást. A bonyolult, síkra adaptált kompozíció nem illik igazából sírlaphoz, nem illeszkedik a hagyományos sírlap-típusok közé: olyan, mintha egy szobrokkal díszített építárium-építményt redukáltak volna egyetlen laposdomborművé. A feliratos tábla, a címer, az ornamentika mind megvan a korszak sírkövein is, csak a kompozíció hat szokatlanul.

Nem tudjuk, eredetileg hol állott a síremlék a székesegyházban; azt sem tudjuk, volt-e valaminő kerete, vagy falazott posztamense; állt-e egyáltalán, vagy pedig eleve padlóba illeszkedett. Hosszú ideig jártak rajta, az biztos, mert a felülete nagyon kopott. Károlyi Lőrinc, aki nem tudta azonosítani az elhunyt püspök személyét, 1747-ben már nem látott rajta feliratot.[2] 1939-ben, a székesegyház helyreállítása során kiemelték (az összes régi sírkövel együtt) a déli mellékhajó padlójából és az ún. Biblia-teremben állították fel,[3] végképp elrejtve a kutató tekintetek elől.

A sírlap ismeretlen címere nemrég azonosíthatónak bizonyult azzal a címerrel, amely a győri Egyházmegyei Könyvtár féltett kincsének, a Mohácsnál elesett Perényi Ferenc váradi püspök Missaléjának egyik levelén látható.[4] A különbség mindössze annyi, hogy a miniatúrán a második és harmadik mezőben a keresztbe tett kardok alatt pólya látszik, s a szív-pajzs helyén látható gömbön (?) világosan kivehető egy ráfektetett egyenlő szárú kereszt. A címert infula koronázza, mögüle pásztorbot emelkedik, fölöttük főpapi kalap lebeg, zsinórjain hat-hat bojtal. A pajzsot befoglaló, leveles ággal keretelt ovális kartus alatt felirat: IONNES IVANCZY, AB | BAS PECHVARADIEN(SIS) | ET PRAEP(OSITU)S IAVRIENSIS. A sírkő címere tehát Ivánczy János győri nagyprépost címerével azonos.

Disale hoc post Rendiss. & Illustr. D. Nicolau
 Olabum, Archiepm Strigoni. &c. Illustriss. in dem Dño
 Martino Pethe de Wetkes Archiepo Colocen. Domi
 nistratori. Epus Laurien. locor. eorund. Comiti perpetui
 ac Sacr. Cesar. Regieq. tuis per Hung. Locumtenen. & Co
 siliario. dono datum: eo humanis desinen. per Admodum
 Rendum dñum Joannem de Juancs. Abbatē Pechvaradi
 Prepositum Maiorem Cathedralis Eccle. Laurien. Pro
 thonotarium Apostolicū & Nepotem dicti quon. domini
 Locumtenen. & Epi Laurien. Illustrissimo & Reuerendiss.
 Domino dño DEMETRIO Napragi Archiepisco
 po Colocen. Episcopo & Comiti Laurien. etc. co
 cessum; ab ipsoq. mirifice exornatum, tandem eodē
 quoq. domino Prelato placidē in Dño defuncto.
 postliminio iterum ad se deuolutum, idem Præps
 viuens prefatæ Ecclesiæ Laurien. tanquam Matri
 piissimæ. & de se benemeritæ. in iugem sui memoriam
 donat. consecratque in festo S. Georgii Martiris et
 militis. Anno Domini Millesimo Sexcentesimo de
 cimo nono.

on. et currens que olentis Sed. Del. iscren.



Mens Sana Nescit Venias

MARTINVS PETHE DE HETES
 ARCHIEPPVS COLO
 CEN. EPVS LAURIENS.

IOANNES IVANCZY AB
 BAS PECHVARADIEN.
 ET PRÆPS LAURIENSIS

A Perényi Missale eme lapján két címer van egymás mellett: a heraldikailag jobb oldalon Hetési Pethe Márton kalocsai érsek és győri püspöké ékeskedik, alatta a felirat: MARTINVS PETHE DE HE I THES ARCHIEP(ISCO)-PVS COLO I CEN(SIS) EP(ISCO)PVS IAVRIENSIS. Mindkét címet ritkás levelű ágakból font babérkoszorú veszi körül, melyeket felülről egy-egy felhőből kinyúló kar tart. Közöttük kiterjesztett szárnyú angyal áll, feje fölött – mintegy antik reminiscenciaként – ívben lebbenő, szélfúttá szalag. Pethe Márton címere mellett balra a 17. században oly gyakran idézett Szent Pál-hely: *Non Est Curre(n)-tis NEque Volentis Sed Dei Miserentis*. (Ez a mondat olvasható egyébként Hetési Pethe Márton pozsonyi síremlékén is.[5]) Ivánczy János címere mellett is olvasható, jelmondat szerűen, négy szó: *Mens Sana Nescit Venena*. A kettős címet összefogó, kvalitásos kompozíció egyszerre készült, s a felette lévő feliratot illusztrálja. Eszerint a Perényi Missale Oláh Miklóst követően Hetési Pethe Mártonhoz került, majd tőle – miután 1605-ben elhunyt – Ivánczy János nagyprépost révén Náprági Demeter győri püspökhöz jutott. Náprági halála (1610) után visszakérült Ivánczyhoz, aki még életében, 1619-ben a győri Székesegyháznak adományozta. Ivánczy a felirat szerint Hetési Pethe Márton *neposa*, unokaöccse volt. A még a Jagello-

korban (1522 táján) díszesen illuminált ősnymtatványt Náprági Demeter újabb miniatúrákkal gazdagította, ám a kettős címet ábrázoló szép képet 1619-ben Ivánczy János festette a kötetbe. (Tíz évvel később újabb lapszeldíszekkel ékesítette az ősnymtatványt.)

Ivánczy életútja nem tartozik a tudományos érdeklődés homlokterébe.[6] 1604-ben lett nagyprépost, 1614-ben kapta meg a pécsváradi apáti címet, mely méltóságáról 1634-ben, midőn tinini püspök lett, lemondott.[7] Háza volt Győrben (1617), a Szent Rudolf utcában.[8] 1636. július 30-án végrendekezett, és végrendeletét halála után, 1636. augusztus 3-án hagyta jóvá (bizonyos változtatásokkal) Draskovich György győri püspök.[9] Műpártolásának most mindjárt két emléke is fölbukkant: sírköve és a Perényi Missale fentebb bemutatott miniatúrája. Feltehetően a síremléket is még életében csináltatta meg. A síremlék igényes munka; különös kompozíciója ellenére is szorosan kapcsolódik a győri székesegyházban e korban készült címeres–feliratos vörösmárvány sírkövek hagyományához, és fontos emléke a magyarországi késő reneszánsz–kora barokk művészet történetének is.

Mikó Árpád

JEGYZETEK

1 Vörösmárvány, magassága: 204 cm, szélessége: 108 cm. Vastagsága – lévén befalazva – nem állapítható meg. Irodalom: *Károlyi, L.*: Speculum lauriniensis Ecclesiae. Iaurini 1747, 9; *Bedy V.*: A győri székesegyház története. Győr 1936, 45.

2 *Károlyi, L.* i. m., i. h.

3 *Bedy V.*: Győr katolikus vallásos életének múltja. Győr 1939, 185.

4 *Hoffmann E.*: Régi magyar bibliofilek. Budapest 1929, 187–189; *Balogh J.*: Az erdélyi renaissance I. Kolozsvár 1943, 319.; *Berkovits I.*: Magyar kódexek. Budapest 1965, 86–88; *Sajó, G.–Soltész, E.*: Catalogus incunabulorum quae in bibliothecis publicis Hungariae asservantur. Budapest 1970, No. 2317; *Vásárhelyi J.*: A győri Székesegyházi Könyvtár possessorai II–III. Magyar Könyvszemle 96. 1980, 250, 263.; *Matthias Corvinus und die Renaissance in Ungarn 1458–1541*. Ausstellungskatalog. Wien 1982, Nr. 601 (*Soltész, E.*);

Balogh J.: Varadinum. Várad vára. Budapest 1983, I, 35; *Hoffmann E.–Wehli T.*: Régi magyar bibliofilek. Hasonmás kiadás és újabb adatok. Budapest 1993, 187–189, 289.

5 *Rusina, I.*: Renesančná a baroková plastika v Bratislave. Bratislava 1983, 50–51.

6 *Nagy I.*: Magyarország családai czimerekkel és nemzedékrendi táblákkal III. Pest 1859, 262; *Bedy V.*: A győri székeskáptalan története. Győr 1938, 400.

7 *Sörös P.*: Az elenyészett bencés apátságok. (A pannonhalmi Szent Bendek rend története XII/B.) Budapest 1912, 41.

8 *Villányi Sz.*: Győr-vár és város helyrajza, erődítése, háztel- és lakossági ügyei a XVI–XVII. században. Győr 1882, 140; *Jenei F.–Koppány T.*: Győr. (Magyar műemlékek) Budapest 1964, 67.

9 *Bedy V.*: A győri székeskáptalan története. Győr, 1938, 400.

KÉT KÉP A FRAKNÓI ESTERHÁZY-GYŰJTEMÉNYBŐL: ESTERHÁZY ORSOLYA PORTRÉJA BENJAMIN BLOCKTÓL ÉS ESTERHÁZY PÁL MINT SZENT IMRE

„Fraknó vára a magyar XVII. század legteljesebb, legnagyobb emléke. Nálunk, a hol az emlékek oly gyorsan pusztulnak, e vár harmadfélszázados változatlansága a kivételek közé tartozik. Azon ritka helyek egyike, ... a hol a múlt még él...” E sorokat éppen nyolcvan évvel ezelőtt írta le Meller Simon, az Esterházy képtár első feldolgozója, s a családi gyűjtemény történetének akkori legjobb ismerője.[1] Megállapítása nemcsak jelenleg is érvényes, de a mai kutató számára a történeti-művelődéstörténeti teljesség napjainkban már alig megszerezhető élményét is kifejezi. A vár, s az ott található gyűjtemény Meller idejére jellemző változatlansága nyolcvan év elmúltával, ma is tény. Ami pedig Meller idejében még csak kivételesnek volt mondható, az mára az egyetlent jelenti. Nem maradt fenn ugyanis a történeti Magyarország főúri gyűjteményei közül egy sem, amelyik olyan érintetlenül őrizné eredeti – jelen esetben 17. századi – karakterét, mint az Esterházyak fraknói gyűjteménye. Az ott található alábbi két portré talán érzékeltetni tudja azokat a „művészettörténeti tartalékokat” amelyek ennek a lényegében maig ismeretlen képgyűjteménynek, illetve családi arcképgalériának a teljes körű feldolgozásában rejlenek, meghatározásuk által azonban mindenképp eddig nem ismert művekkel egészülhet ki a gyűjteményt létrehozó Esterházy Pál mecénatúrájának kezdeti időszaka.[2]

A fraknói gyűjtemény Esterházy Pál idejében készült festményei közül ugyanis vélhetően a legkorábbiak egyike az a félalakos képmás, amelyik a 17. századi magyarországi emléktárgyból szinte egyedül fennmaradt példaként egy rejtett portré.[3] Felirata szerint Szent Imre herceget ábrázolja, az arc azonban a fiatal Esterházy vonásait őrzi (1. kép). A rekvizitumok mellett a megjelenésmód is a rejtett ábrázolás kettős jelentéséhez igazodik: a jobb oldalt elhelyezett hercegi korona – voltaképp egy *Erzherzogshut* –, a mögötte álló feszület, valamint az olvasó, amelyet Esterházy az asztalon nyugvó bal kezében tart, a Szent Imre-ábrázolásokhoz tartozóan jelenik meg a képen, míg magyar nemesi viselete már mindkét ikonográfiai szerepben. Esterházy akkori divatnak megfelelő öltözte, a sötétbarna, ezüst rátéttel díszített dolmány és mente, ugyanis nem mond ellent a szent 17. századtól általános magyar ruhás ábrázolásainak sem. Egyedül a jobbában tartott prémes főveg – mint megszokott portrékellék – válik ki ebből az ikonográfiai összefüggésből, ugyanakkor elmaradt Szent Imre állandó attribútuma, a lilium, szüzességi fogadalmának jelképe.

Esterházy Pál megrendelői gondolkodásának, valamint azzal szorosan összefüggő ikonográfiájának ismeretében különlegesnek és kivételesnek mondható az ikonográfiai szerep, a portréi sorában egyedülálló Szent Imre-ábrázolás. A szent tisztelete ugyanis nem különösebben jellemző Esterházyra, akinek műpártolásában a Mária-kultusz ápolása, Mária iránti tisztelete mondhatni kizárólagos mó-

don érvényesült – a kizárólagosság szinte középkorias formája mellett az ellenreformáció gondolatától sem függetlenül.[4] Valószínűleg életrajzi körülményekkel, Esterházy életének egy akkori eseményével magyarázható inkább a szokatlan témaválasztás, amely a kép datálásában is támpontot ad. A Szent Imre-ikonográfia ugyanis az ábrázolást mindenképp 1655 elé, az unokahúgával, Esterházy Orsolyával kötött házassága előtti évekre datálja. Életkora alapján azonban későbbi időre tehető, mint Elias Widemann 1652-ben Bécsben megjelent, de valószínűleg 1651 körül készült portrémetszete, az „Illustrissimum Hungariae Heroum Icones” című sorozatból.[5] A festmény elkészült és különleges ikonográfiája így valószínűleg nem hozható összefüggésbe Esterházyval azzal az 1650 tájban felmerült, s csupán rövid ideig tartó szándékával, hogy – jezsuita neveltetésének hatására – a szerzetesi életet választja.[6]

Talán nem járunk messze az igazságtól, ha a magára öltött szerep mögött ezeknek az éveknek egyik legfontosabb magánéleti eseményét, azt a titkos esküvőt feltételezzük, amelyet Esterházy Orsolyával 1652. október 21-én, a fraknói várkapornában tartott meg.[7] A forma szerinti házasságkötést, amelyre a pár nappal korábban kézhez vett pápai diszpenzáció adott lehetőséget, csak évekkel később, 1655. február 6-án követte – ekkorra már királyi engedély birtokában – a tényleges házasság és a lakodalom.[8] Az 1652-es esküvőt éveken át titkolni kellett, elsősorban Esterházy Orsolya fiatal kora, de a házasságot ellenző hozzátartozók miatt is. Annak ellenére ugyanis, hogy a házasság tervét a család nagyobb része támogatta, a vezekényi csatában elesett Esterházy Lászlónak, Orsolya gyámjának és a házasság legfőbb pártfogójának hirtelen halálával az elképzelés veszélybe került. Attól lehetett tartani, hogy Esterházy sógora, Nádasdy Ferenc, mint Orsolya korábbi gyámja, megújítja igényét a gyámságra, és megakadályozza házasságukat.[9] A félelem nem volt alaptalan, ugyanis Nádasdy, valamint Homonnai Drugeth György – Pál egykori gyámja, s egyben szintén sógora – még 1655-ben, a házasságot törvényesítő királyi engedélyt követően is tiltakozott a házasság érvényessége ellen, arra hivatkozva, hogy azt a család tudtán kívül, titokban kötötték meg.[10]

A különleges, későbbiekben nem ismétlődő ikonográfia mindenesetre különleges indokot és alkalmat feltételez. Alátámasztja ezt az az Esterházy mecénatúráján végighúzó, következetes megrendelői gesztus is, hogy életének fontosabb eseményeit időről időre egy-egy műtárgy megrendelésével tette emlékezetessé.[11] Noha nem az ő kezdeményezésére, hanem bátyjának, Lászlónak köszönhetően, egy hasonló alkalommal, 1650-ben Orsolyával történt eljegyzésükhöz kapcsolódóan is készült portré, egy kettős arckép az akkor még gyermek jegyespárról (2. kép).[12] Talán effajta megemlékező szándék játszott



1. Esterházy Pál mint Szent Imre, 1653 körül. Fraknó (Burg Forchtenstein)

szerepet – érthető módon rejtett formában – a „Szent Imre”-ábrázolásban is, ugyanis a portréból ilyen értelmű utalások olvashatók ki. Esterházy ebben az időben – akárcsak Szent Imre – a „hatalom”, azaz számos hivatal és közjogi méltóság várományosa. S noha titokban nős, házassága ekkor még ugyanolyan formális, mint a legenda szerint szüzességi fogadalmát élete végéig megtartó Szent Imre herceg házassága. A szent alakjával mindazonáltal a portréban talán az emlékezetes nap megszentelésének gondolata is jelen van annyiban, hogy a magyarországi szent ünnepe, valamint a házasságkötés időpontja – Szent Orsolya napja – igen közel esett egymáshoz. A körültekintően megválasztott ikonográfia mindenestre felveti azt a lehetőséget, hogy Esterházy Pál rejtett portréjának párdarabja is volt, amely gyermekfeleségét – házasságkötésük napjára is utalva – védőszentje, Szent Orsolya képében örökítette meg. A „férfi képmás” heraldikai jobboldalra komponált beállítását ezt legalábbis lehetővé teszi.

Esterházy Pál időben következő ismert ábrázolása – amely egyben a legjelentősebb is – Benjamin Block egészalakos portréja 1655-ből (3. kép).[13] A dátum alapján a kép Block legkorábbi magyarországi megrendelésre készült munkájának tartható. A festő Magyarországra kerülésének körülményeiről, valamint itteni megbízásairól magyar mecénása, Nádasdy Ferenc számára, Joachim Sandrart életrajzi leírásából tudunk.[14] Elbeszélése szerint a festőt fivére, Daniel Friedrich Block bautzeni kanonok Bécsben ismertette össze Nádasdyval, aki azonban úgy tűnik, csak 1656-tól foglalkoztatta őt. Ekkor készült ugyanis Nádasdy egészalakos portréja, s feltehetően a kép párdarabja is feleségéről, Esterházy Anna Juliannáról.[15] A Sandrart által említett magyarországi munkák – öt oltárkép a lorettomi szervita templomba, Szent István megkövezésének jelenete a győri székesegyház főoltárára – 1659 elejéig készültek el, amikor is Block eredeti elképzelésének megfelelően, Nádasdy anyagi támogatásával itáliai tanulmányútra indult. Sandrart szerint itáliai tartózkodása során – pártfogója számára – még megfestette a jezsuita Athanasius Kircher arcképét.[16] Egyéb magyarországi megrendelésre készült művéről nincs adatszerű támpont.

A művek és az adatok alapján mindenestre úgy tűnik, hogy Block első magyar megbízója nem későbbi mecénása volt, hanem az akkor húszesztendő Esterházy Pál, akinek 1655-re datált portréja minden bizonnyal az év vége felé készült el. Block monográfusa, Martin Krieger kutatásai szerint ugyanis a festő 1655 júliusában indult el a hallei udvarból, működésének korábbi helyszínéről Drezdába – ahol nem tudni, mennyit időzött –, s csupán ezt követően jött Bécsbe.[17] Itt tartózkodó bátyja ekkor nemcsak Nádasdyval ismertette meg őt, de feltehetően – s talán elsősorban – Esterházyval is. Mindenesetre Daniel Friedrich Block és Esterházy Pál ismeretségéről, valamint hasonló szituációban közvetlen kapcsolatról informál egy eddig közöletlen levél, amelyet Block kanonok írt Esterházynak két évvel később, 1657-ben.[18] Ebből arról szerezhetünk tudomást, hogy Esterházy – minden bizonnyal akkortájt szervezve udvarának képzőművészeti tevékenységét – azzal a szándékával kereste meg a kanonokot, hogy szolgálatába fogadja egy másik, ugyancsak festőként működő testvérét. Egyedül Block válaszelevele maradt fenn, amely a festő nevét ugyan nem közli, de életének több más adatát azonban igen. Eszerint bátyja korábban Dániában, Hollandiában és Svédországban dolgozott a neves festő, „Stainwinckel” mellett, akin



2. Esterházy Pál és Esterházy Orsolya eljegyzési képe, 1650. Fraknó (Burg Forchtenstein)

bizonyára a dán királyi udvarban foglalkoztatott Martin Steenwinkel dán arcképfestő értendő.[19] A kanonok gyors választ ígért Esterházynak testvére döntését illetően, akiről ugyanakkor megemlíti, hogy özvegy ember három gyermekkel. Ismert adatai alapján a levélben említett festő aligha lehet Emanuel Block arcképfestő, aki Rostockban működött, Adolph Blockról, a másik testvéréről viszont jelenleg egyedül annyi tudható, hogy csataképfestő volt.[20] Amennyiben Block kanonok levele őrá vonatkozik, életrajza működését illetően jelentős konkrétságokkal bővült, amelyek arra utalnak, hogy pályája apjához, Daniel Blockhoz hasonlóan a dán és svéd királyi udvarokban kezdődött.[21] Mindaddig, amíg nem áll rendelkezésre arra vonatkozó támpont, hogy Block egyik bátyja ténylegesen a fraknói udvarba szerződött, a fenti adat legfeljebb Esterházy művészeti tájékozódására és megrendelői elképzeléseire, igényességére vonatkozóan nyújt érdekes adalékot.

Bizonyos azonban, hogy amikor 1655-ben Benjamin Blockkal ismerkedett meg, nemcsak saját – eddig ismert – egészalakos képmását készítette el vele, hanem felesége, Esterházy Orsolya portréját is (4. kép). A képről a szakirodalomnak eddig nem volt tudomása, s megrendelésének lehetősége korábban még a feltevés szintjén sem merült fel, annak ellenére, hogy Pál portréja enyhén oldalra forduló beállításával érezhetően párdarabhoz komponált. A felirata szerint ugyancsak 1655-ben készült női



3. Benjamin Block (1631–1690): Esterházy Pál képmása, 1655.
Kismarton (Eisenstadt), Esterházy-kastély



4. Benjamin Block (1631–1690): Esterházy Orsolya képmása, 1655.
Fraknó (Burg Forchtenstein)

képmás – amely még kiállítva sem volt soha – a fraknói gyűjteményben maradt fenn, s habár restaurálatlan, mondhatni 17. század óta érintetlen állapota megnehezíti a megítélését, a festői megoldás, a kivitelezés minősége, s nem utolsósorban a forma- és színkezelés kézjegyszerű jellemzői alapján a Pálról készült portré párdarabjának és Block munkájának mondható.[22] Egyezik a két kép mérete (Pál portréja csupán az újabkori restaurálásból adódó méretkülönbségben tér el), s azonosan fordul elő néhány meghatározó kompozíciós elem is: a kockás padozat, a képeken szimmetrikusan elhelyezett, oldalra kötött függőnyszárny, valamint a kutya – mely utóbbi Block állandó motívumkészletéhez tartozóan Esterházy Pál és Nádasdy Ferenc portréin is megtalálható. A párdarabok nemcsak a részletekben, de szín- és fénykezelésben is azonosságokat mutatnak. Esterházy Orsolya Pál öltözetével azonos színű, narancs-vörös árnyalatú ruhája az anyag érzékeltetésében, a selyem felület fényhatásainak jelzésében

ugyanazokat a festői megoldásokat mutatja mint a férfiportré: a ruharedők erőteljes, töredezett fehér élfényei mindkét képen azonos festőkéz jellemzőiként fedezhetők fel.

Esterházy Orsolya képmása azonban nemcsak párdarabjával vethető össze eredményesen. A kép a tematikai azonosság okán lényegesen meggyőzőbb stílári összefüggéseket mutat – elsősorban az alakformálást és a dekoratív részleteket tekintve – Nádasdy Ferenc felesége, Esterházy Anna Julianna kevéssel későbbi portréjával (7., 8. kép). A két képen azonos festő munkájára vall a kissé lapos, vonalasan tagolt arc érzékeny – Esterházy Orsolya esetében kékes – tónusátmenetekkel jelzett plasztikája, a kezek részletgazdag, gondos megformálása, az öltözet áttetsző fátyol-rétegeinek lazúrhatású megfestése, valamint a kötényt szegélyező fehér csipke kemény rajzossága. A két női arckép egyetlen lényeges, szinte szemléleti különbsége az a hangsúlyozott síkszerűség, amellyel a festő – már alkalmazkodva a magyarországi késő rene-



5. Esterházy Istvánné Thurzó Erzsébet képása, 1641. Fraknó (Burg Forchtenstein)



6. Csáky Istvánné Forgách Éva képmása, 1638. Budapest, Magyar Nemzeti Múzeum Történelmi Képcsarnok

szánsz festői tradícióhoz – Nádasdyné dús hímzés-ornamentikával borított és szinte mértani formává egyszerűsített szoknyáját kivitelezte.

Esterházy Orsolya portréi közül ez a mindeddig ismeretlen legkorábbi példány volt az előképe annak a két, kompozícióban azonos későbbi – még 17. századi – másolatnak, amelyeknek feliratában az 1655-ös,[23] illetve az 1668-as évszám szerepel.[24] A Block-féle eredetivel mindenben megegyező, de jelenleg jobb állapotú két másolaton mindenesetre pontosabban láthatók a háttérnek azok a kompozíciós és színbeli részletei – elsősorban a sötét-világos faltagolás, a fej körüli területen sárgás-zöldes színűre világosodó falszakasz, rajta az elmosódó vetített árnyékkal –, amelyek Pál portréján ugyanúgy megtalálhatóak, s amelyek tovább erősítik a párdarabok összetartozását.

Ahogy Block Esterházy Orsolyáról készült képének kompozíciója további portrék előképe lett – nemcsak az említett másolatok, de a családi galéria néhány további, 17. századi női arcképe számára is –, úgy emelt át és őrzött tovább maga is bizonyos kompozíciós és motívumbeli tradíciókat. Nem hagyhatók figyelmen kívül azok az egyezések, amelyek Block képe és Esterházy Orsolya

anyja, Thurzó Erzsébet 1641-es portréja között a beállításban, a kezek elhelyezésében és megformálásában, valamint az asztalon elhelyezett narancson ülő papagáj motívum-azonosságában fennállnak (5. kép). Ez utóbbi részlet anya és leánya képével teljesen egyező formában Csáky Istvánné Forgách Éva 1638-ra datálható és bécsi udvari festő munkájaként meghatározható képmásával bukkant fel a magyarországi portréfestésben (6. kép).[25] A kompozíció és a motívum Thurzó Erzsébet portréjával jelenik meg az Esterházyak arcképgalériájában, feltehetően nem függetlenül attól, hogy Forgách Éva anyja maga is Thurzó-lány volt. A családi tradíció őrzésének és átvételének megszokott formáin túl a szülők ábrázolásához, képi megjelenésmódjához való kötődés amúgy is erős mind Pál, mind Orsolya esetében. Beszédese példa erre a már említett 1650-es eljegyzési kép, amelyen mindketten elhunyt szüleik külsejével jelennek meg: Orsolyán az a ruha látható, ami anyja, Thurzó Erzsébet képmásán is, míg a tizenöt éves Pált a kettősportré abban az öltözetben mutatja, amelyet apja, Miklós nádor legreprezentatívabb és legtöbbet másolt ábrázolásán, a nagyszombati jezsuita templom alapító-képmásán visel.[26]

Buzási Enikő



7. Benjamin Block: Esterházy Orsolya (részlet)



8. Benjamin Block (1631–1690): Nádasy Ferencné Esterházy Anna Julianna, 1656. Budapest, Magyar Nemzeti Múzeum Történelmi Képcsarnok (részlet)

1 Meller S.: Az Esterházy képtár története. Budapest, 1915. p. XIX.

2 A tanulmány a Museum Österreichischer Kultur (Eisenstadt) kezdeményezésére és a Bundesministerium für Wissenschaft und Forschung támogatásával folytatott kutatási program keretében, az Esterházy család kismartoni és fraknoi képgyűjteményében végzett anyaggyűjtésen alapszik. A kutatás és anyagfeldolgozás a herceg Esterházy család ikonográfiájának összeállítását tűzte ki célul. A munkában részt vettek, s az egyes időszakokat feldolgozták: Galavics Géza (17. század), Buzási Enikő (18. század), valamint a nemrégiben váratlanul elhunyt Cennerné Wilhelm Gizella (19. század), akinek ez a kutatás az egyik utolsó, nagy szeretettel végzett munkája volt.

3 Burg Forchtenstein, Inv. Nr.: Schloß II./16/4; olaj, vászon 131,5 x 100,5 cm, felirat balra középen: „S. Emericus Dux / Hungariae”

4 Esterházy Pál Mária-tiszteletének képzőművészeti és irodalmi megnyilatkozásaira lásd újabban: *Esterházy Pál: Az egész világban levő csudálatos Boldogságos Szűz képeinek rövidesen föltett eredeti.* Nagyszombat, 1690. In: *Bibliotheca Hungarica Antiqua* XXX. Budapest 1994. Kísérő tanulmányok: *Knapp É.–Tüskés G.* (9. oldal); *Galavics G.* (35. oldal).

5 „Illustrissimum Hungariae Heroum Icones.” Viennae 1652. RMK III. Nr. 1798; Apponyi Hungarica Nr. 848.

6 Esterházy Pál Visszaemlékezése ifjúkorára (1635–1653). In: Esterházy Pál Mars Hungaricus. Szerk. *Hausner G.* Zrínyi Könyvtár III. Budapest 1989, 312, 314, 315.

7 Esterházy Pál és Orsolya titokban megtartott esküvőjéről: *Iványi E.*: Esterházy Pál. In: 6. jegyzetben idézett kötet, 434. Az eseményről részletesen szól maga Esterházy is a fenti kötetben teljes terjedelmében közölt kézirat visszaemlékezéseiben (319–320). A forrást jegyzetekkel ellátó Iványi Emma megemlíti, hogy az esküvő időpontja Esterházy kéziratában bizonytalanul szerepel: először 1653. augusztus 12-i dátummal, majd Esterházy a kéziratban az augusztust májusra javította. A titkos esküvő pontos dátumát (1652. október 21.) illetően Iványi Emma hiteles forrásra, az esketésre vonatkozó bizonyosságú támaszkodik. (Magyar Országos Levéltár, P 108 Esterházy hercegi levéltár, Repositoryum 2/3. fasc. A. No. 17.) Minderről uo. 516.

8 *Iványi i. m.* 434, 436.

9 *Iványi i. m.* 434.

10 *Iványi i. m.* 438.

11 Esterházy Pál mecénatúrájának erre a sajátosságára l.: *Galavics G.*: A mecénás Esterházy Pál. (Vázlat egy pályaképhez) Művészettörténeti Értesítő XXXVII. 1988, 146–148.

12 Burg Forchtenstein, Inv. Nr.: I/1/12; 353; olaj, vászon 185 x 115,5 cm, l. Bollwerk Forchtenstein. Burgenländische Landesausstellung. Burg Forchtenstein 1993, 250, 6. kat. szám, színes képpel. A festményt a katalógus szöveg az 1652-es házasságkötéshez kapcsolja, amelynek dátumát azonban élesen közli (március 21.). A kép a még gyermek ábrázoltak életkora alapján semmiképp nem tehető erre a késői időpontra (vö. Pál életkorához Elias Widemann 1652-es portrémetszetét, l. 5. jegyzet), ennek megfelelően a kettősportré nem az 1652-es esküvőhöz, hanem az 1650-es eljegyzéshez kapcsolódóan készült. Az eljegyzésre vonatkozóan egyébként téves dátumot (1652. augusztus 2.) közöl a hercegi ág legújabb életrajzi áttekintése: *Perschy, J. M.*: Die Fürsten Esterházy – Zwölf kurzgefasste Lebensbilder. In: Die Fürsten Esterházy. Magnaten, Diplomaten & Mäzene. Ausstellung. Eisenstadt 1995, 48. Az eljegyzés 1650. szeptemberi időpontjára lásd Esterházy Pál visszaemlékezéseit (6. jegyzet), 315.

13 Eisenstadt, Schloß Esterházy, Inv. Nr.: B 00036; Schloß 306/76; (380); olaj, vászon 218 x 109 cm, jelezve és datálva lent középen: „BENJAMIN BLOCK FECIT ANNO 1655”. L. Die Fürsten Esterházy. ... i. kat. 1995, 271. V/20. kat. szám, színes kép-pel.

14 *Joachim von Sandrart*: Teutsche Academie der edlen Bau-, Bild und Mahlerey-Künste. München 1932, 345–346.

15 Mindkét kép: Magyar Nemzeti Múzeum Történelmi Képcsarnok, Nádasdy Ferenc portréja: leltári szám: 2321; olaj, vászon 182 x 120 cm, jelezve és datálva jobbra lent: „Benjamin Block ad. viv. de pinxit Ao. 1656”; Nádasdy Ferencné Esterházy Anna Julianna, leltári szám: 2320; olaj, vászon 182 x 121 cm, jelezve jobbra lent: „Block F.” L. *Rózsa Gy.*: A Történelmi Képcsarnok legszebb festményei. Budapest 1977, 26. 5–6. kat. szám.

16 Block magyarországi működéséről és munkáiról: *Garas K.*: Magyarországi festészet a XVII. században. Budapest 1953, 32, 131; *Krieger, M.*: Benjamin von Block (1631–1689). Jahrbuch Historischer Verein für Mittelfranken. 85. 1969–70, 83; *Rózsa Gy.*: Magyar történetábrázolás a 17. században. Budapest 1973, 129–130.

17 *Krieger i. m.* 82.

18 Magyar Országos Levéltár, Esterházy hercegi levéltár, P 125 Esterházy Pál nádor iratai, 7. cs. 1433. sz. „Excelltissimo et Illustrissimo Domino Domino Comiti Paulo Esterhasio de Galantha, Sacrae Caes. Majestatis Consiliario, Domino Domino et Patrono Colendissimo / Eisenstadt / – Excelltissime Domine Domine Comes Domine Patrone semper Colendissime Salveat – Vestrae Excellentiae litteras debita cum Reuerentia excepi. Sane gratulor mihi quod Vestra Excellentia meos Consanguineos velit adjuvare. Ille Frater distat Centum Milliaribus hinc, scribam illi, ut quamprimum ad me veniat, si in Villit ad huc est nescio enim utrum Villat et utrum Vestrae Excellentiae non molestum fuerit habet enim tres proles, et est Viduus, sed Pictor praestantissimus, qui laboravit et pinxit apud Clarissimum Pictorem in Dania, Hollandia et Swecia nomine StainWinckel. Similis Paulo Rubens. Dignetur igitur Vestra Excellentia parvam habere Patientiam. Ex posta brevi habebimus responsum. / me Commendo et maneo dum vivo / Vestrae Excellentiae / Humillimus Sacellanus et Fidelissimus Servitor / Daniel Fridericus Bloccius mpp / ...bansci [?] [Prubansci?] 15 Martii 1657.” (Kutató: Détsy Mihály)

19 *U. Thieme-F. Becker*: Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler XXX. Leipzig 1937, 521.

20 *Thieme-Becker* IV. 1910, 121–122; *Krieger i. m.* 81.

21 Daniel Block életrajza: *Sandrart i. m.* 344.

22 Burg Forchtenstein, Inv. Nr.: B I/26 (1278); olaj, vászon 218,3 x 109 cm, felirat jobbra középen: „ILLMA: COM: VRSVLA: ESTERAS: / DE: FRAKNO: ILLMI: COM: PAVLI: / ESTERAS: DE: FRAKNO: CHAR: CONSORS: / AETAT: 14 Ao: MDCLV:”

23 Burg Forchtenstein, Inv. Nr.: II/8/11; Schloß 904; olaj, vászon 225 x 129,4 cm. L. Die Fürsten Esterházy. Magnaten, Diplomaten & Mäzene. Ausstellung. Eisenstadt 1995, 272. V/21. kat. szám.

24 Burg Forchtenstein, Inv. Nr.: Schloß II/1/10; Burg 807; olaj, vászon 217,5 x 111 cm

25 Magyar Nemzeti Múzeum Történelmi Képcsarnok, Csáky-letét 3; olaj, vászon 208 x 123 cm. L. Főúri ősgalériák, családi arcképek a Magyar Történelmi Képcsarnokból. Kiállítás. Magyar Nemzeti Galéria, Budapest 1988, C. 21. kat. szám, 3. kép.

26 Magyar Nemzeti Múzeum Történelmi Képcsarnok, leltári szám: 36; olaj, vászon 215 x 129 cm. L. a 25. jegyzetben szereplő kiállítás-katalógust: C. 34. kat. szám, 2. kép.

ZWEI GEMÄLDE AUS DER SAMMLUNG ESTERHÁZY IN BURG FORCHTENSTEIN: PORTRÄT DER ORSOLYA ESTERHÁZY VON BENJAMIN BLOCK UND PÁL ESTERHÁZY ALS HL. EMMERICH

„Die Burg Fraknó [Forchtenstein, heute Österreich] ist das vollständigste und großartigste Denkmal des ungarischen 17. Jahrhunderts. Bei uns, wo Denkmäler so rasch verfallen, gehört die zweihundertfünfzigjährige Unveränderlichkeit dieser Burg zu den Ausnahmen. Sie ist einer der seltenen Orte, ...wo die Vergangenheit noch lebt...“ Diese Zeilen wurden vor genau achtzig Jahren von Simon Meller, dem ersten Aufarbeiter der Esterházy-Galerie und damaligen besten Kenner der Geschichte der Familiensammlung, niedergeschrieben.[1 – Anmerkungen siehe am Ende des ungarischen Textes] Seine Feststellung besitzt nicht nur auch heute noch Gültigkeit, sondern drückt für den Forscher der Gegenwart gleichzeitig das heutzutage kaum noch erreichbare Erlebnis der historisch-kulturhistorischen Vollkommenheit aus. Die für das Zeitalter Mellers typische Unveränderlichkeit der Burg und der dort zu findenden Sammlung ist auch heute, nachdem achtzig Jahre vergangen sind, eine Tatsache. Und was zur Zeit Mellers noch als Ausnahme galt, das stellt nun etwas einzigartiges dar. Denn unter den Sammlungen der Aristokratie des historischen Ungarn gibt es keine, die ihren ursprünglichen Charakter – im vorliegenden Fall des 17. Jahrhunderts – so unberührt bewahrt hätte, wie die Sammlung der Familie Esterházy in Fraknó. Vielleicht können die beiden folgenden, zur Sammlung gehörenden Porträts jene „kunsthistorischen Reserven“ veranschaulichen, die sich in der umfassenden Aufarbeitung dieser eigentlich bis heute unbekannten Gemäldesammlung bzw. Galerie von Familienporträts verbergen. Durch ihre Bestimmung aber dürfte die Anfangszeit der Mäzenatur des die Sammlung ins Leben rufenden Pál Esterházy auf jeden Fall um bislang unbekannte Werke ergänzt werden. [2]

Eines der frühesten unter den zur Zeit des Pál Esterházy entstandenen Gemälden der Sammlung von Fraknó nämlich ist vermutlich das Halbfigurenbildnis, bei dem es sich als nahezu einzigem erhaltenen Exemplar aus dem ungarischen Nachlaß des 17. Jahrhunderts um ein Kryptoporträt handelt.[3] Seiner Inschrift zufolge stellt es Prinzen Emmerich (Imre) den Heiligen dar, doch das Gesicht trägt die Züge des jungen Esterházy. Neben den Requisiten richtet sich auch das Erscheinungsbild an der Doppelbedeutung einer verborgenen Darstellung aus: die rechts platzierte Fürstenkrone – eigentlich ein Erzherzogshut –, das dahinter stehende Kruzifix sowie der Rosenkranz, den Esterházy in seiner auf dem Tisch ruhenden Linken Hand hält, erscheinen auf dem Bild als zu den St. Emmerich-Darstellungen gehörend, seine Tracht eines ungarischen Adligen hingegen bereits in einer doppelten ikonographischen Rolle. Die der damaligen Mode entsprechende Kleidung Esterházy's, der dunkelbraune, silberbesetzte Dolman und Mente, stellt auch zu den vom 17. Jahrhundert an allgemeinen Darstellungen des Heiligen in ungarischer Adelstracht keinen Widerspruch dar. Einzig die Pelzmütze in seiner Rechten tritt – als gewohntes Porträtrequisit – aus diesem ikonographischen Zusammenhang heraus, gleichzeitig aber fehlt das ständige Attribut des Hl. Emmerich, die Lilie, das Symbol seines Keuschheitsgelübes.

In Kenntnis der Denkart Pál Esterházy's als Auftraggeber sowie ihrer in engem Zusammenhang damit stehenden Ikonographie kann die ikonographische Rolle, die in der Reihe seiner Porträts allein stehende St. Emmerich-Darstellung als außergewöhnlich bezeichnet werden. Die Verehrung des Heiligen nämlich war für Esterházy nicht gerade kennzeichnend, in dessen Mäzenatur die Pflege des Marienkults, die Verehrung Mariä, in man könnte sagen ausschließlicher Art und Weise zur Geltung kam – neben einer nahezu mittelalterlichen Form der Ausschließlichkeit auch nicht unabhängig vom Gedanken der Gegenreformation.[4] Die ungewohnte Themenwahl läßt sich wohl eher mit den damaligen Lebensumständen Esterházy's, einem besonderen Ereignis erklären, das auch als Anhaltspunkt zur Datierung des Gemäldes dient. Denn die Hl. Emmerich-Ikonographie datiert die Darstellung auf jeden Fall in den Zeitraum vor 1655, in die Jahre vor der Heirat mit seiner Cousine Orsolya Esterházy. Aufgrund seines Alters jedoch ist sie in eine spätere Zeit als das 1652 in

Wien erschienene, aber wahrscheinlich um 1651 entstandene Porträt von Elias Widemann aus der Reihe „Illustrissimum Hungariae Heroum Icones“ zu setzen.[5] So kann die Fertigstellung des Gemäldes und seine außergewöhnliche Ikonographie vermutlich nicht mit der um 1650 aufgetauchten, aber nur kurze Zeit verfolgten Absicht Esterházy's in Zusammenhang gebracht werden, auf Einfluß seiner jesuitischen Erziehung hin das Leben eines Mönchs zu wählen.[6]

Vielleicht kommt es der Wahrheit ziemlich nahe, wenn man hinter der angenommenen Rolle eines der wichtigsten Ereignisse seines Privatlebens in diesen Jahren vermutet, und zwar die geheime Eheschließung mit Orsolya (Ursula) Esterházy am 21. Oktober 1652 in der Burgkapelle zu Forchtenstein.[7] Der formal geschlossenen Ehe, die durch den einige Tage zuvor erhaltenen päpstlichen Dispens möglich wurde, folgte erst drei Jahre später, am 6. Februar 1655 – zu diesem Zeitpunkt bereits im Besitz der königlichen Genehmigung – die tatsächliche Trauung und das Hochzeitsfest.[8] Die 1652 geschlossene Ehe mußte jahrelang geheim gehalten werden, in erster Linie des jugendlichen Alters von Orsolya Esterházy, aber auch der Angehörigen wegen, die gegen die Verbindung waren. Denn ungeachtet dessen, daß ein Großteil der Familie die Heiratspläne unterstützte, gerieten diese durch den plötzlichen Tod von László Esterházy, dem Vormund Orsolyas und wichtigsten Befürworter der Ehe, der in der Schlacht bei Vezekény fiel, in Gefahr. Es war zu befürchten, daß der Schwager Esterházy's und frühere Vormund des Mädchens, Ferenc Nádasdy, seinen Anspruch auf Vormundschaft erneuern und die Heirat verhindern würde.[9] Die Befürchtungen waren nicht unbegründet, protestierten Nádasdy sowie György Drugeth von Homonna – der einstige Vormund und ebenfalls gleichzeitig Schwager Páls – doch auch 1655, nach der die Ehe legalisierenden königlichen Genehmigung noch gegen deren Gültigkeit, indem sie sich darauf beriefen, daß der Bund ohne Wissen der Familie, also heimlich geschlossen worden sei.[10]

Auf jeden Fall läßt die außergewöhnliche, sich später nicht wiederholende Ikonographie einen außerordentlichen Grund und Anlaß vermuten. Dies bekräftigt auch die in seiner Mäzenatur bis zum Schluß zu beobachtende, konsequente auftraggeberische Geste, daß Esterházy den bedeutenderen Ereignissen seines Lebens von Zeit zu Zeit durch Bestellung eines Kunstwerkes Denkwürdigkeit verlieh.[11] Nicht auf seine Initiative, sondern im Auftrag seines Bruders László entstand bei ähnlicher Gelegenheit, anläßlich der Verlobung mit Orsolya im Jahre 1650, ebenfalls ein Gemälde, und zwar ein Doppelporträt des damals noch kindlichen Brautpaares.[12] Die Absicht, ein solches Ereignis denkwürdig zu machen, hat – verständlicherweise in versteckter Form – vielleicht auch bei der St. Emmerich-Darstellung eine Rolle gespielt, sind dem Porträt doch in diesem Sinne interpretierbare Hinweise zu entnehmen. Esterházy ist nämlich zu der Zeit – ähnlich wie Hl. Emmerich – Anwärter der „Macht“, also zahlreicher Ämter und öffentlicher Würden. Und obwohl insgeheim verheiratet, ist seine Ehe damals noch ebenso formell wie die Ehe Prinzen Emmerichs, der – der Legende zufolge – seinem Keuschheitsgelöbnis bis zum Ende seines Lebens treu blieb. Dennoch verbirgt das Porträt mit der Gestalt des Heiligen vielleicht insofern auch den Gedanken der Weihe dieses denkwürdigen Tages, da der Festtag des Heiligen in Ungarn sowie der Zeitpunkt der Eheschließung – Tag der Hl. Ursula – sehr nahe beieinander liegen. Die umsichtig ausgewählte Ikonographie wirft auf jeden Fall den Gedanken auf, daß zu dem verborgenen Porträt von Pál Esterházy auch ein Gegenstück existiert hat, das seine sehr junge Gattin – als gleichzeitigen Hinweis auf ihren Hochzeitstag – in Gestalt von deren Schutzheiligen, der Hl. Ursula darstellte. Die Einstellung des „männlichen Bildnisses“ nach der heraldisch rechten Seite läßt diese Annahme zumindest zu.

Chronologisch die nächste bekannte – und zugleich auch bedeutendste – Darstellung des Pál Esterházy ist das von Ben-

jamin Block 1655 geschaffene ganzfigurige Porträt.[13] Aufgrund des Datums kann das Bild für die früheste Auftragsarbeit Blocks in Ungarn gehalten werden. Über die Umstände, wie der Maler nach Ungarn gelangte, sowie sein hiesiges Schaffen im Auftrage des ungarischen Mäzens Ferenc Nádasdy, wissen wir aus der Biographie von Joachim Sandrart.[14] Seinem Bericht zufolge machte der Bautzener Domherr und Bruder des Malers, Daniel Friedrich Block, diesen in Wien mit Ferenc Nádasdy bekannt, der ihn jedoch, wie es scheint, erst ab 1656 beschäftigte. Zu dieser Zeit nämlich entstand ein ganzfiguriges Porträt Nádasdy's und wahrscheinlich auch das Gegenstück dazu, ein Porträt von seiner Gattin, Anna Julianna Esterházy.[15] Die von Sandrart erwähnten Arbeiten in Ungarn – fünf Altarbilder für die Servitenkirche von Loretto sowie eine Darstellung der Steinigung des Hl. Stephan für den Hochaltar der Kathedrale von Győr – beendete Block bis 1659, als er, seinen ursprünglichen Plänen entsprechend, mit der materiellen Unterstützung Nádasdy's eine Studienreise nach Italien antrat. Während seines Italienaufenthaltes malte er, laut Sandrart, für seinen Gönner noch ein Porträt des Jesuitenpaters Athanasius Kircher.[16] Über andere, als ungarische Aufträge geschaffene Werke von ihm gibt es keinen Anhaltspunkt in Form von Angaben.

Wie es zumindest aufgrund der Werke und Angaben scheint, war Blocks erster ungarischer Auftraggeber nicht sein späterer Mäzen, sondern der damals zwanzigjährige Pál Esterházy, dessen in das Jahr 1655 datiertes Porträt er aller Wahrscheinlichkeit zum Jahresende fertigstellt. Denn laut Forschungen des Block-Monographen Martin Krieger machte sich der Maler im Juli 1655 vom Halleschen Hof, dem früheren Ort seines Schaffens, auf den Weg nach Dresden – wo er, man weiß nicht wie lange, verweilte –, und erst danach kam er nach Wien.[17] Sein sich hier aufhaltender Bruder machte ihn nicht nur mit Nádasdy bekannt, sondern vermutlich – und vielleicht in erster Linie – auch mit Esterházy. Über die Bekanntschaft zwischen Daniel Friedrich Block und Pál Esterházy sowie eine direkte Verbindung in ähnlicher Situation informiert zumindest ein bislang unveröffentlichter Brief, den Daniel Friedrich Block zwei Jahre später, 1657, an Esterházy schrieb.[18] Daraus erfährt man, daß Esterházy – der damals wohl gerade die Tätigkeit seines Hofes hinsichtlich der bildenden Künste organisierte – sich mit der Absicht an den Domherren gewandt hatte, einen von dessen ebenfalls als Maler tätigen Brüdern in seine Dienste zu nehmen. Nur der Antwortbrief Blocks blieb erhalten, in dem er zwar nicht den Namen des Malers, dafür aber zahlreiche andere Angaben aus dessen Leben mitteilt. Demnach hatte sein Bruder früher in Dänemark, Holland und Schweden neben dem namhaften Maler „Stainwinkel“ gearbeitet, worunter sicherlich der vom dänischen Königshof mehrfach beauftragte dänische Porträtmaler Martin Steenwinkel zu verstehen ist.[19] Der Domherr versprach Esterházy eine rasche Antwort betreffs seines Bruders, von dem er auch erwähnt, daß er Witwer mit drei Kindern sei. Ausgehend von den bekannten Angaben dürfte es sich in dem Brief wohl kaum um den Porträtmaler Emanuel Block gehandelt haben, der in Rostock tätig war; von Adolph Block, dem anderen Bruder, ist momentan nur soviel bekannt, daß er Schlachtenbilder malte.[20] Sofern sich der Brief des Domherren Block auf diesen bezieht, wurde seine Biographie in bezug auf sein Schaffen durch bedeutsame konkrete Daten erweitert, die darauf verweisen, daß auch seine Laufbahn, ähnlich der seines Vaters Daniel Block, an den Königshöfen in Dänemark und Schweden begann.[21] Doch solange es keinen diesbezüglichen Anhaltspunkt gibt, daß sich einer der Block-Brüder tatsächlich an den Hof in Fraknó verpflichtete, stellt die obige Angabe lediglich einen interassenten Hinweis im Hinblick auf Esterházy's künstlerische Informiertheit sowie seine Vorstellungen und Prätension als Auftraggeber dar.

Sicher ist allerdings, daß er nach seiner Bekanntschaft mit Benjamin Block 1655 von diesem nicht nur das eigene – schon bekannte – ganzfigurige Porträt malen ließ, sondern auch das seiner Gattin Orsolya Esterházy. Von diesem Gemälde hatte die Fachliteratur bislang keine Kenntnis, und die Möglichkeit eines solchen Auftrages tauchte früher nicht einmal als Annahme auf, ungeachtet dessen, daß Páls Porträt mit seiner leicht zur Seite

gewandten Haltung wahrnehmbar zu einem Gegenstück komponiert wurde. Das seiner Inschrift zufolge gleichfalls 1655 entstandene – noch niemals ausgestellte – Frauenporträt blieb in der Sammlung Burg Forchtenstein erhalten, und obwohl sein nicht restaurierter, man könnte sagen seit dem 17. Jahrhundert unberührter Zustand seine Beurteilung erschwert, läßt es sich aufgrund der malerischen Lösung, der Qualität seiner Ausführung und nicht zuletzt seiner handschriftartigen Merkmale der Handhabung von Form und Farben als Gegenstück des von Pál geschaffenen Porträts und als Arbeit Blocks bezeichnen.[22] Die Maße der beiden Bilder sind identisch (Páls Porträt weicht nur in den Maßunterschieden ab, die sich aus der neuzeitlichen Restaurierung ergeben) und übereinstimmend kommen auch einige entscheidende Kompositionselemente vor: der würfelsteinige Fußboden, der symmetrisch angeordnete, zur Seite gebundene Vorhang und der Hund. Letzterer gehörte zum ständigen Motivschatz Blocks und ist deshalb sowohl auf den Porträts von Pál Esterházy als auch von Ferenc Nádasdy zu finden. Aber nicht nur in den Details, sondern auch in der Handhabung von Licht und Farben sind die Gegenstücke identisch. Orsolya Esterházy trägt Kleidung derselben Farbe wie Pál, ihr orange-rot schimmerndes Gewand zeigt in der Wahrnehmbarmachung des Materials, in der Veranschaulichung der Lichteffekte der seidigen Oberfläche dieselben malerischen Lösungen wie das Männerporträt: das stark gebrochene, weiße Kantenlicht der Gewandfalten läßt sich auf beiden Gemälden als Charakteristika derselben Künstlerhand entdecken.

Allerdings ist das Porträt der Orsolya Esterházy nicht nur mit seinem Gegenstück erfolgreich vergleichbar. Infolge der thematischen Identität wesentlich überzeugendere stilistische Zusammenhänge zeigt das Bild – hauptsächlich im Hinblick auf die Formung der Gestalt und dekorativen Details – mit dem nur wenig späteren Porträt von Anna Julianna Esterházy, der Gattin Ferenc Nádasdy's. Von der Arbeit desselben Malers zeugen auf beiden Bildern die durch sensible – im Falle von Orsolya Esterházy bläuliche – Übergänge der Tönung markierte Plastik des etwas flachen, liniert gegliederten Gesichtes, die detaillierte und sorgfältige Gestaltung der Hände, die mit Lasureffekt gemalten durchscheinenden Schleierschichten der Kleidung sowie die harte Zeichnung der die Schürze säumenden weißen Spitze. Der einzige wesentliche Unterschied zwischen beiden Frauenporträts, der nahezu die Malerische Anschauung betrifft, besteht in der betonten Flächenhaftigkeit, mit der der Maler – sich bereits den ungarischen Traditionen der Spätrenaissancemalerei anpassend – den mit Handarbeitsornamentik reich bedeckten und fast zu einer geometrischen Form vereinfachten Rock von Frau Nádasdy ausführte.

Dieses bislang unbekannte, früheste Exemplar unter den Porträts von Orsolya Esterházy diene als Vorbild für zwei kompositionell übereinstimmende spätere Kopien, die in ihrer Inschrift die Jahreszahlen 1655 [23] bzw. 1668 tragen.[24] Auf den beiden mit dem Blockschen Original in allem identischen, jedoch gegenwärtig in besserem Zustand befindlichen Kopien lassen sich auf jeden Fall jene kompositorischen und farblichen Details des Hintergrundes – in erster Linie die Hell-Dunkel-Gliederung der Wand, der im Bereich des Kopfes gelbgrünlich leuchtende Wandabschnitt mit dem verblässend dargestellten Schatten – genauer erkennen, die auch auf dem Porträt von Pál zu finden sind und die die Zusammengehörigkeit der Gegenstücke weiter bekräftigen.

Ebenso wie die Komposition des Blockschen Gemäldes von Orsolya Esterházy zum Vorbild weiterer Porträts diene – nicht nur für die erwähnten Kopien, sondern auch einige andere Frauenporträts des 17. Jahrhunderts in der Familiengalerie –, hat sie auch selbst bestimmte Traditionen der Komposition und des Motivschatzes überliefert und bewahrt. Außer acht lassen darf man nämlich auch die Übereinstimmungen nicht, die zwischen dem Gemälde Blocks und dem 1641 entstandenen Porträt von Orsolya Esterházy's Mutter, Erzsébet Thurzó, in der Haltung, Einstellung und Formgebung der Hände sowie der Motiventität des auf einer auf dem Tisch liegenden Orange sitzenden Papageien bestehen. Letztgenanntes Detail taucht in einer dem Bild von Mutter und Tochter völlig identischen Form mit dem in das

Jahr 1638 datierbaren und als Arbeit eines Wiener Hofmalers bestimmbaren Porträt der Frau des István Csáky, Éva Forgách, in der ungarischen Porträtmalerei auf.[25] In der Ahnengalerie der Familie Esterházy erscheinen die Komposition und das Motiv mit dem Porträt von Erzsébet Thurzó, vermutlich nicht unabhängig davon, daß die Mutter Éva Forgách's ebenfalls eine Thurzó-Tochter war. Über die gewohnten Formen der Bewahrung und Überlieferung von Familientraditionen hinaus zeigten sowohl Pál als auch Orsolya ansich eine sehr starke Bindung an die

bildliche Darstellung der Eltern. Beredtes Beispiel dafür ist das Verlobungsbild von 1650, auf dem beide in der Kleidung ihrer verstorbenen Eltern dargestellt sind: Orsolya mit dem Kleid, das auch auf dem Poträt ihrer Mutter, Erzsébet Thurzó, zu sehen ist, während das Doppelpoträt den fünfzehnjährigen Pál in jenem Anzug zeigt, welchen sein Vater, der Palatin Miklós, auf der repräsentativsten und am häufigsten kopierten Darstellung von ihm, dem Gründerpoträt der Jesuitenkirche zu Nagyszombat (Tyrnau) trägt.[26]

LIGNUM CRUCIS – ARBOR VITÆ

A SZEGEDI HAVI BOLDOGASSZONY-TEMPLOM PIETÀ-OLTÁRÁNAK IKONOGRÁFIÁJA

A keresztény szoteriológia Szent Pál apostol tanítása nyomán az emberiség megváltóját, Jézus Krisztust új Ádámnak nevezi. A Krisztus-Ádám-párhuzamot a 2. század végén Szent Iréneus apologeta Éva és Mária megváltástani kapcsolatával bővíti. Maga az eszme Szent Ambrosius kora középkortól kezdve közismert művéből vált népszerűvé: „és Éva elvette tőlünk az állandóságot, Mária megszerezte nekünk az örökkévalóságot; Éva kárhozatba döntött a fa gyümölcse által, Mária bűn-bocsánatot hozott szintén a fa ajándékában, ugyanis amint a gyümölcs a paradicsomi fán, úgy függött Krisztus a keresztfán.”[1]

Témánk ikonográfiai összegzése egy kitűnő munkában publicitást nyert,[2] mégsem látszik fölöslegesnek egy 18. századi magyar barokk oltár értelmezése, mivel a szoteriológiának – a megváltástannak – ilyen vizuális megjelenítése ebben a korban már ritkaságszámba megy.

A Szeged-alsóvárosi ferences Havi Boldogasszony búcsújáró templomban már 1739-ben állítottak oltárt a Fájdalmas Szűzanya tiszteletére, amelyet 1776-ban Aisenhut József Rajna-vidékről bevándorolt szegedi szobrász újított meg (1. kép). Nyilván a késő középkori templom berendezési tárgyai közül maradt meg az a faragású, fémes ragyogású polikróm *Vesperbild*-szobor, melynek archaikus hatása, helyi eredetre valló népies íze azt a feltevélezt eredményezte bennem, hogy az egész országot végigpusztító 1738–39-es pestisjárvány évében oltárra emelt *Pietà* még a 15–16. századra datálható, s éppen régisége és becses mivolta indította arra az ismeretlen donátort vagy adományozókat, hogy e szobrot rokokó vitrinbe helyezve, egy mélyértelmű, eszmeileg teljes mondanivalót hordozó oltárt komponáljanak hozzá. Az oltár tengelyében a paradicsomi *Tudás fáját* látjuk, az almát szárában tartó, a fa törzsén kúszó kígyóval. Az oltár architektonikus oromzatában, mintegy baldachin alatt, a paradicsomi fából a megváltás tündöklő keresztje nő ki, arany sugaraktól övezve. Ez a képi összefüggés a templomban felhangzott liturgikus szövegekben jóformán mindig jelen volt. Gondolok itt elsősorban a Missale Romanum Szent Kereszt-praeafatiójára, mely az év folyamán számos alkalommal hangzott el. „Az ember üdvösségét a keresztfa hozza meg, hogy ahonnan a halál származott, onnan támadjon az élet, a bűn fáján győztes sántát a kereszt fáján győzze le Urunk Jézus Krisztus.” Továbbá e gyönyörű irodalmi összefüggést fokozza a Praeconium Paschale költői szövege a húsvéti gyertya fényénél énekelt *Exultet*-ben: „Ó, valóban szükséges volt Ádám vétke, mert Krisztus jött meghalni érte. Ó, mily szerencsés vettek, hogy ilyen hatalmas és fölséges megváltót érdemelt.” Ezek a teológiai súlyos gondolatok a népi devóció síkjára már a középkor folyamán leszűrődtek, amikor Venantius Fortunatus Szent Keresztről szóló himnuszait

(*Pange lingua, Vexilla Regis*) a hívő közösség népnyelven énekelte.[3]

Közismert a franciskánus pasztoráció azon sajátossága, miszerint a szinte képszerű, érzékletes prédikációkban az ún. exemplumok jelentős szerepet töltek be, hogy a hallgatóság könnyen megjegyezhesse azokat. Közéjük tartozik az a legenda, mely szerint Jézus keresztfáját abból az ágból nőtt fából ácsolták, melyet még Ádám tört le a jóság és gonoszság megtudásának fájáról. Az oltárépítmény csúcsán egy gyermek angyal az Abgár király-féle Krisztus-képmást tartja, melynek kultusza, a Veronika-kendőével szemben, a katolikus egyházban a 18. században már csak elvétve fordul elő.

Egykori pápai búcsúkiváltások értelmében bizonyos hathatós imádságokat, amelyek Krisztus kinszenvedéséről és Mária keserűségéről szóltak, a *Pietà* festett vagy faragott képei előtt kellett végezni. Ezt a régi magyar devóciós irodalom sokszor emlegeti és ajánlja, így a szegedi ihletésű Pozsonyi-kódex is (1520). Hogy az oltárt e híres búcsújáró templomban a főoltár mellett quasi kegyoltárként tartották számon, egy fontos adat igazolja, amely arról tudósít, hogy az oltár egykor tele volt tűzdelve fogadalmi ajándékokkal, egészen addig, amíg e fölajánlott arany, ezüst votív jegyeket a fölvilágosodás rideg józan-sága olyannyira fölszámolta, hogy mára már egy sem maradt belőlük. Kétoldalt egy-egy térdelő angyal mutat a központi kompozícióra, térdüknél arany-fehér kartusban nagypénteki hangvételű felirattal: „BŰNÖS LÉLEK INDULJ KÉRLEK JÉZUSNAK HALÁLÁN” – ÁLMÉLKODJÁL SZŰZ ANYÁNAK KESERVES FÁJDALMÁN”.[4]

Említésre méltó a témánkkal kronológiailag is egyező festett, aranyozott rokokó faragvány, a Szent Miklós ereklyének átviteléről nevezett szegedi szerb templom ikonosztázionjának királyi kapuján (2. kép). A két ajtószárny záródása itt is a paradicsomi fát jeleníti meg, a törzsén kúszó kígyóval, amelyből jellegzetes motívumot alkotott Joan Popović művésze, amikor 1761-ben sugaras lotharingiai kereszttel koronázta az *Örömhírvételt* ábrázoló igen dekoratív ajtót, amelyben ebben a megoldásban a megváltás misztériumára utal.[5]

Befejezésül álljon itt a magánajátosság szemléletes példaként a győri egykor jezsuita, ma bencés Szent Ignác-templom tulajdonában lévő festett, aranyozott rokokó faragvány (3. kép), s e téma másik egykorú változata a freisingi Diózesanmuseum gyűjteményéből (4. kép). A remek kompozíciók megjelenítik a címben jelzett *lignum crucis-arbor vitæ* eszmei együttesét, ugyanis az élő fára (életfára) feszített Krisztus új Ádámként mutatkozik, lába alatt a paradicsomi kígyóval, a kereszt tövében pedig Ádám és Éva a bűnbeesés jelenetében, amiért az Üdvözítőnek kínhalálával kellett megfizetnie.[6, 7]

Szilárdfy Zoltán



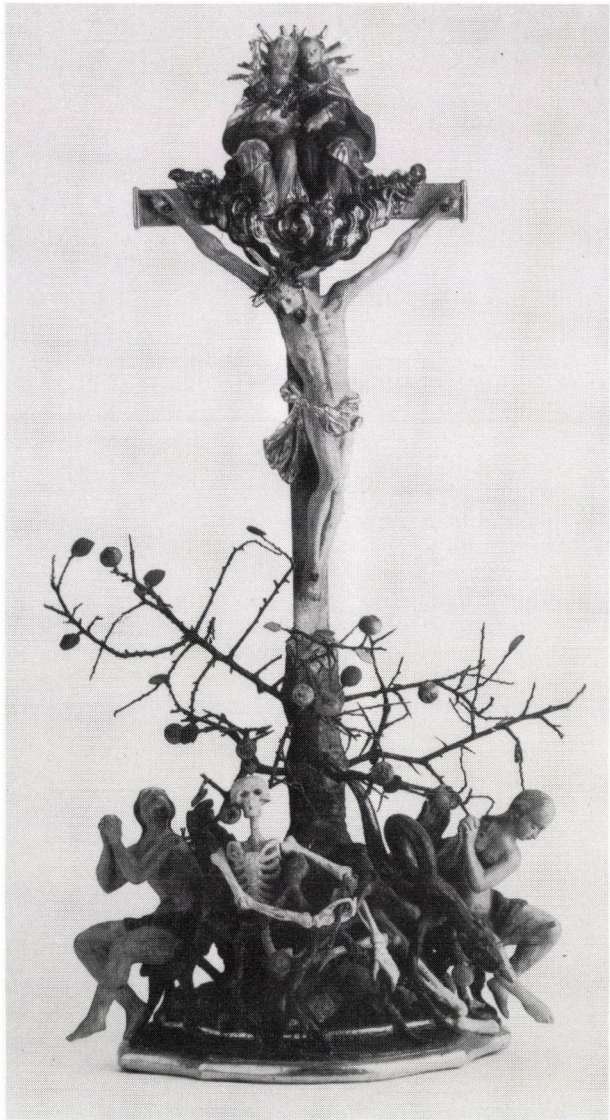
1. A szegedi Havi Boldogasszony-templom Pietà-oltára 1776-ból



2. A szegedi szerb templom ikonosztázionjának királyi kapuja 1761-ből



3. A győri Szent Ignác-templom feszülete a paradicsomi fán, tövében az ősszületővel, 1750 körül



4. A freisingi Diözesanmuseum feszülete a bűnbeesés és a megoáltás allegóriájával, 1750 körül

JEGYZETEK

- 1 S. Ambrosius: De institutione Virginum. II. 2.
- 2 Guldán, E.: Eva und Maria. Eine Antithese als Bildmotiv. Graz-Köln 1966
- 3 Missale Romanum, Ratisbonae. Pustet 1960
- 4 Bálint Sándor: Szeged-Alsóváros. Templom és társadalom. Budapest 1983, 90.

- 5 Nagy Márta: Orthodox ikonosztázionok Magyarországon. Kandidátusi disszertáció. Debrecen 1991. Kézirat, 138.
- 6 Barokk és rokokó. Katalógus, szerk. Péter Márta. Iparművészeti Múzeum, Budapest 1990, 1.23. kat. szám
- 7 Christliche Kunst aus Salzburg, Bayern und Tirol 12.–18. Jh. Katalógus, Diözesanmuseum Freising. München 1984, 170–172.

SCHREFL ANNA, AZ ELSŐ BUDAI RÉZMETSZŐNŐ

A 18. század második felében a magyar rézmetszés észrevehető fejlődésnek indult. A könyv- és folyóiratkiadásnak a felvilágosodással összefüggő fellendülése több munkaalkalmat adott a sokszorosító grafikusoknak, de a szükséglet növekedését a fennmaradt önálló lapok – mint például a városképes mesterlevelek és a kisszentképek – nagyobb mennyisége is mutatta. A nyugat-magyarországi és erdélyi központok mellett ebben a korszakban a lassan ismét fővárossá váló Buda társadalma is képessé vált grafikusok eltartására.

Ebben az időben élt és dolgozott Schrefl (Schröfl) Anna.[1] Bár személyéről alig tudunk többet a semminél, újabban felbukkant művek és néhány, az írott adatok értelmezését zavaró tévedés szükségessé teszik a rá vo-

natkozó információk revízióját. Indokolja ezt az a körülmény is, hogy a művész nő művejének mintáit csaknem hiány nélkül sikerült meghatározni.[2]

Neve után ítélve német lehetett, a latin „de” és a német „von” szócskák használata arra vall, hogy nemes származású volt. A szignatúrákban előforduló „patriota Hungara” kifejezést az asszimiláció jeleként kell értelmeznünk, munkáinak keletkezése idején ugyanis Budán élt. Ezzel összecseng az az adat is, hogy báró mannsbergi Schroeßl Ignácot 1802-ben honfiusították.[3] A késői időpont alapján ő nem annyira apja, inkább testvére lehetett Annának, ha valóban a rokona volt.

Születésének helyét nem ismerjük. Születési éve körül meglehetősen bizonytalanság uralkodik. 1783-ban tizen-



1. Schrefl Anna: Kínai nő lanttal. Rézmetszet, 1783



2. Canot, Pillement nyomán: Kínai nő lanttal. Rézmetszet 1759



Canot, Pillement nyomán: Kínai nő napernyővel. Rézmetszet, 1759



4. Schrefl Anna: Kínai nő napernyővel és csigával. Rézmetszet, 1783

négy, 1786-ban tizenhét évesnek vallja magát, tehát 1769-ben kellett születnie. Ezzel szemben 1784-ben tizennégy, tizenöt és tizenhat évesnek szignálta magát, ami nyilván elírás lehetett. Fiatal korának következetes hangoztatása arra vall, hogy tudatában volt tehetsége korai jelentkezősége.

1786. április 20-án a *Merkur von Ungarn* hirdetést közöl, amelyből több fontos adatot nyerünk a művésznőre vonatkozólag.[4] A hirdetés nyelve latin, magyar, szlovák és német, eszerint Schrefl valószínűleg több nyelven beszélt vagy értett. A közlés arra vonatkozik, hogy egy magyar királykép-sorozatát készül kiadni, amely havonta egy darabbal gyarapodnék és darabonként 30 krajcárba kerülne. A sorozattal kapcsolatos történeti ismeretek tekintetében megbízható történész fogja segíteni. Ez feltevésünk szerint nem lehet más, mint a neves történettudós Kovachich Márton György (1743–1821), aki a Budán és Pesten kiadott *Merkur* szerkesztője volt.[5] A sorozatból csak egy lapot ismerünk, amely Szent Istvánt ábrázolja. A hirdetés még egy érdekes adatot tartalmaz: Schrefl korai művei között pásztorjeleneteket (Pastorellen) is említ, amelyekről semmi közelebbit nem tudunk.

Schrefl Annáról 1787 után megszűnnek az adatok. A kínálkozó többféle magyarázat közül egyikre vonatkozó bizonyítékkal sem rendelkezünk, ezért mindet feltevésként kell kezelnünk. Felhagyhatott a rézmetszéssel az érdeklődés hiánya miatt, de azért is, mert férjhez ment és később nem volt rá ideje. Az is lehet, hogy fennmaradt

lapjai csak műkedvelő tevékenységének tanúi és nem kellett magát művészi munkával fenntartania. Végül az sem kizárt, hogy fiatalon meghalt.

Kilenc, 1783 és 1787 között készült és fennmaradt műve könyvillusztráció, illetve önálló lap. Részben mitológiai alakokat jelenítenek meg, részben a klasszicizmusban népszerű perszifikációkat, egyes emberi tulajdonságok megszemélyesítéseit ábrázolják. Művészi színvonaluk alapos mesterségbeli tudásról tanúskodik, nem térnek el lényegesen a reprodukciós rézmetszők munkáitól.

A majd minden művén szereplő ajánlások a művész támogatóiról, mecénásairól árulnak el adatokat. Első lapját a bécsi akadémia rézmetsző tanárának, Jakob Matthias Schmutznernek (1833–1811) ajánlja, amiből az következik, hogy nála tanult. Wenzel Anton Kaunitz herceg kancellár (1711–1794) a bécsi akadémia pártfogója volt. A megszólított jötevők között találjuk az egyébként ismeretlen Palm herceget, Württembergi Erzsébet hercegnőt (1767–1794), I. Ferenc későbbi feleségét, míg a név nélküli dedikációk („császárnék, királynék, hercegnék”) szintén bécsi környezetre utalnak. A magyar és erdélyi karok és rendek is szerepelnek egy ajánlásban, a magyar király-sorozat hirdetése mellett megjelent első lapon.

A magyar gróf Esterházy Ferenc (1715–1785) és Ürményi József (1741–1825) a nagyszombati egyetem Budára költöztetése körül tevékenykedtek, mint a bizottság tagjai. Ismeretségük, valamint a budai egyetemi könyvtáros Kovachichhoz fűződő kapcsolat magyarázhatja, hogy miért

jelentkezik Schrefl metszeteivel Budán. Talán az egyetemmel, vagy az egyetemi nyomdával volt valamilyen kapcsolata.

Ami előképeit illeti, két, kínai nőt ábrázoló lapja Jean Pillement 1759-ben Pierre-Charles Canot rézmetszetében kiadott kompozícióját utánozza, amelyek másolatával a schönbrunni kastély dekorációjában is találkozunk.[6] A királykép-sorozatban Isaac Major Mausoleum-beli képeit másolta volna, amint az első, fennmaradt darab bizonyítja.[7] A szegények életéről szóló illusztrációja saját leleménye lehet. A többi öt lap mind Angelika Kauffmann

kompozíciója után készült. Egy-egy W. W. Ryland, John Pyne és Francesco Bartolozzi metszete nyomán, egyszerű rajz változatban és egy esetben nem sikerült a forrást konkrétan meghatározni. Nyilván szerepet játszott utóbbiak kiválasztásánál az is, hogy nőtől származnak.[8]

S ha már művésznőről beszélünk, helyesbítenünk kell Pataky Dénest, aki szerint Schrefl az egyetlen magyar rézmetszőnő.[9] Két kortársának, Barbara Gundelnek[10] és Barbara Zellernek[11] szintén maradtak fenn munkái.

Rózsa György

JEGYZETEK

1 P. Zani: Enciclopedia Metodica, 17. kötet. Parma 1823, 153; A. Patuzzi: Geschichte Oesterreichs. Wien é. n. II. rész, 335; Eperjessy K.: Újabb adatok hazai régibb rézmetszőink- s rajzolóinkról. U. Hon XV. 1877, 46. sz. (február 21.) 2; Czako E.: A sokszorosító művészet. In: Ráth Gy.: Az iparművészet könyve, I. kötet. Budapest 1902, 503; Szentiványi Gy.: Adatok művészetünk történetéhez. Művészet VIII. 1909, 409; Schoen A.: Prixner és a Mondolat. A Műbarát I. 1921, 250; Iványi B.-Gárdonyi E.: A királyi magyar egyetemi nyomda története. Budapest 1927, 116; Novák L.: A nyomdászat története, IV. kötet. Budapest 1928, 134; Éber L.-Gombosi Gy.: Művészeti lexikon, II. kötet. Budapest 1935, 427; U. Thieme-F. Becker: Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler, XXX. kötet. Leipzig 1936, 280; Bíró Á.: A XIX. század magyar festőnői. Budapest 1938, 14; Pataky D.: A magyar rézmetszés története. Budapest 1951, 31, 220 (kétféle születési adat); A magyar rézmetszet és rézkarc. Országos Magyar Szépművészeti Múzeum. A Grafikai Osztály LXXXVI. kiállítása. Budapest 1954, 6, 16; Zádor A.-Genthon I.: Művészeti lexikon. IV. kötet. Budapest 1968, 248; Budapest története. III. kötet. Szerk. Kosáry D. Budapest 1975, 245.

2 Az előképek meghatározása feleségemtől, Kaposy Veronikától származik.

3 Nagy I.: Magyarország családai, 10. kötet. Budapest 1863, 102.

4 Merkur von Ungarn 1786. 5. füzet, 517–19. Aláírója: Anna Schreffl v. Mannsberg

5 A magyar sajtó története. Szerk. Kókay Gy. I. kötet. Budapest 1979, 198–202.

6 II. József felesége, Pármai Izabella tervezte és Mária Terézia lányai, Maria Christina és Maria Elisabeth rajzolták tussa. Vö. G. Kugler: Schönbrunn. Wien 1986, 23, 61, 124 (képpel).

7 Rózsa Gy.: Magyar történetábrázolás a 17. században. Budapest 1973, 52.

8 Österreichische Kunsttopographie, II. kötet. Wien 1938; Thieme-Becker i. lex. 299. „La Reconnaissance” címen említ selyemre festett miniatúrát, amely oltárnál áldozó nőket ábrázol és Schröfl jelzést visel. S mivel keresztnév nem szerepel a jelzésben, nem tudjuk, hogy Schrefl Anna művéről van-e szó.

9 Pataky i. m. 31.

10 Pataky i. m. 134. (Grundlinként); Cennerné Wilhelmb. G. zsa Gy.: A Magyar Történeti Képcarnok rézlemezgyűjteménye. Folia Archaeologica XI. 1959, 200. (baziliskuszt ábrázoló 1 lemeze, kétszeres felhasználásban J. F. Kiendler nyomán). Ez kívül ismert három másolata térképekről a Magyar Ország Levéltárban Mathias Fischer, Paulus Emsvanger és Joseph Bagassy után: MOL S 11. No. 16, No. 283, No. 473/C.

11 Pataky i. m. 252.

SCHREFL ANNA MŰVEINEK KATALÓGUSA

1. Kínai nő lanttal (1. kép)

A kép alatt ajánlás: Den [!] Herren v. Schmuzer Dir. der K. K. Wien. / Akad. etc.etc. wiedmet ihre Erstlinge / Anna v. Schrefl. Balra lent dátum: Ofen 1783.

Rézmetszet, 174 x 132 mm

Szépművészeti Múzeum, Grafikai Osztály, ltsz. 54.664
Előkép: F. C. Canot rézmetszete J. Pillement nyomán, 1759. Példánya Bécsben, az Albertina grafikai gyűjteményében.

Irodalom: Pataky nem ismeri.

Szépművészeti Múzeum, Grafikai Osztály, ltsz. 54.663
Előkép: P. C. Canot rézmetszete J. Pillement nyomán, 1759. Példánya Bécsben, az Albertina grafikai gyűjteményében. Félbevágott példányának hátlapjára nyomtatták Tischler Antal Budán jelzett Balassa Ferenc-portréját. Példánya a Budapesti Történeti Múzeum Kiscelli Múzeumában. Ha Tischler is a bécsi mester tanítványa volt, akkor Schreflrel nála ismerkedhetett meg. De kapcsolatuk tőle függetlenül Budán is létrejöhetett.
Irodalom: Pataky nem ismeri.

2. Kínai nő napernyővel és csigával (4. kép)

Szignálva balra lent: Ofen 1783. / Sculp. Anna de Schrefl.

Ajánlás a kép alatt: Dem Herrn V. Ürményi K.K.hung. Hof Kanzley Rath / gehorsamst gewidmet / von / Anna v. Schrefl.

Rézmetszet, 175 x 130 mm

3. Ariadne (6. kép)

Jelzése közvetlenül a kép széle alatt: Sculp. Anna de Schrefl. Patriota Hungara, XIV annos nata.

Ajánlás a kép alatt: SERENISSIMAE PRINCIPI ELISABETHAE WILHELMINAE / DVCI WIRTEMBERGIAE ETC. ET TECCAE ETC. ETC. devotissime offert / Anna de Schrefl. Balra lent: Budae 1783.



PATIENCE

Her soul, her heart, her hand, her ear, her eye,
Her every sense, her every power, her every
Soul, her heart, her hand, her ear, her eye,
Her every sense, her every power, her every

5. Ryland, Kauffmann nyomán: Patience. Rézmetszet, 1777

Rézmetszet, 426 x 262 mm

Szépművészeti Múzeum, Grafikai Osztály, ltsz. 54.661
Első kép: W. W. Ryland „Patience” című pontozómodorú
Rézmetszete 1777-ből Angelika Kauffmann nyomán. Példánya a Szépművészeti Múzeum Grafikai Osztályán. Vö. *Manners-G. Williamson*: Angelika Kauffmann R. A. London 1924, 227.

Irodalom: Pataky 6. sz.

4. História (8. kép)

Szignatúra közvetlenül a kép alatt: Sculp. Anna de Schrefl. Patriota Hungara XIV. annos nata.

Ajánlás a kép alatt: EXCELLENTISSIMO DOMINO (középen címer) COMITI FRANC. ESZTERHÁZY / PER HUNGARIAM ET TRANSIL. AVLAE CANCELLARIO ETC. ETC. humillime dedicat / Anna de Schrefl. A bal alsó sarokban dátum: Budae 1784.

A félig hátrafordult nőalak kezében tartott táblán papírlap, rajta: JO Vivant / Hungari / Transilvani / Fama perenni-szöveg.

Rézmetszet, 397 x 272 mm

Szépművészeti Múzeum, Grafikai Osztály, ltsz. 1924-1575, 56.658, 54.662

Első kép: J. Pye „Sappho” című rézmetszete Angelika Kauffmann nyomán. Példánya a Szépművészeti Múzeum Grafikai Osztályán. Vö. *Manners-Villiamson* i. m. 228. Irodalom: Pataky 1-2. sz. (egyszer tévesen mint önarckép közli)



SERENISSIMAE PRINCIPIS ELISABETHAE WILHELMINAE DUCIS WÜRTEMBERGA ET HECCAIE IMP. AUC.

6. Schrefl Anna: Ariadne. Rézmetszet, 1783

5. A tragikus múzsa (10. kép)

Szignatúra a kép alatt közvetlenül: Sculp. Anna de Schrefl. Patriota Hungara. XV. annos nata.

A kép alatt ajánlás: Celsissimo Principi (középen címer) a Kauniz Rittberg. / Humillime dedicat / Anna de Schrefl. A bal alsó sarokban dátum: Budae 1784.

Rézmetszet, 341 x 220 mm

Szépművészeti Múzeum, Grafikai Osztály, ltsz. 54.660, magántulajdonban egy vörös festéssel nyomtatott példány

Első kép: Angelika Kauffmann kompozíciója, amely fekete krétarajz változatban maradt fenn az oxfordi Ashmolean Museumban. Vö.: *D. Blaynes*: Early English Drawings from the Ashmolean Museum. Oxford 1987, 34. sz.

Irodalom: Pataky 4. sz.

6. Thalia (?) (11. kép)

Jelezve közvetlenül a kép alatt: Gravé par Anna de Schrefl. Née d'Hongrois Agé [!] de 15 Annes.

Ajánlás a kép alatt: Dediée A Son Altesse [középen címer] Monsieur de Prince / de Palm etc. etc. / par son très humble et obéissante / Servant Anna de Schrefl. A bal alsó sarokban: Budae 1784.

Rézmetszet, 336 x 215 mm



7. Pye, Kauffmann nyomán: Sappho. Rézmetszet



8. Schrefl Anna: História. Rézmetszet, 1784



9. Angelika Kauffmann: A tragikus műzsa. Krétarajz. Oxford, Ashmolean Museum



10. Schrefl Anna: Tragikus műzsa. Rézmetszet, 1784

Szépművészeti Múzeum, Grafikai Osztály, ltsz. 54.659
 Előképe valószínűleg Angelika Kauffmann egy kompozíciója lehet, esetleg egy „Komikus műzsa”.
 Irodalom: *Pataky* 5. sz.

7. Allegorikus nőalak (12. kép)

Szignatúra közvetlenül a kép alatt: *Sculpsit Anna de Schrefl Patriota Hungara XVI. annos nata.*
 Ajánlás a kép alatt: *AVGVSTISSIMIS. IMPERATRICVM. REGINARVM. AC. PRINCIPISSARVM. POTESTATIBVS. / TERRAS. MARIAE. IMPERIO. POLOS. FAMA. SVPERANTIBVS. OPELLAM. / HANCCE. SVAM. PERENNATVRAE. GRATITVDINIS. TESTEM. CONSECRAT. /*
 Supplex ancilla / Anna de Schrefl. A bal alsó sarokban dátum: *Budae 1784.*
 Rézmetszet, 258 x 172 mm
 Szépművészeti Múzeum, Grafikai Osztály, Déri Múzeum, Debrecen, ltsz. 348-21.
 Előkép: Bartolozzi „Adoration” című rézmetszete
 Kauffmann nyomán 1779-ből. Példánya a Szépművészeti Múzeum Grafikai Osztályán. Vö. *Manners–Williamson* i. m. 222; *A. de Vesme–A. Calabi*: Francesco Bartolozzi. *Catalogue des estampes.* Milan 1928, 570. sz. 3. állapot
 Irodalom: *Pataky* nem ismeri



11. Schrefl Anna: Thalia (?) Rézmetszet, 1784

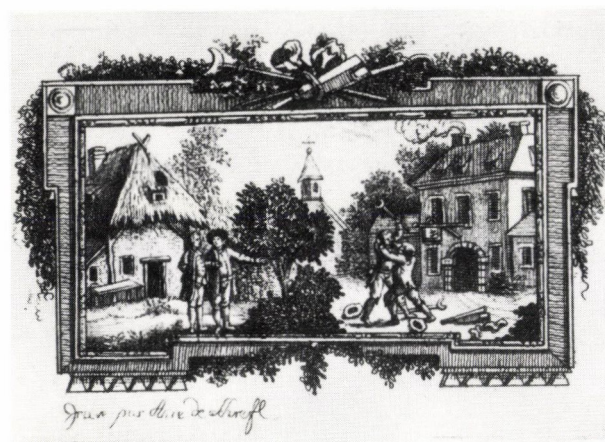


13. Bartolozzi, Kauffmann nyomán: Adoration. Rézmetszet, 1779

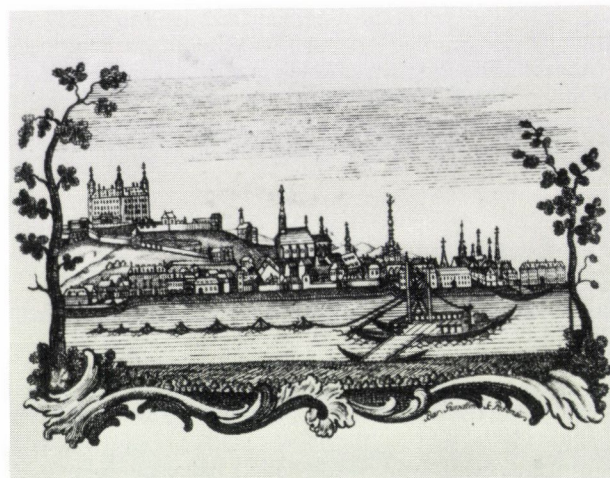
12. Schrefl Anna: Allegorikus nőalak. Rézmetszet, 1784



14. Schrefl Anna: Szent István és Szent Imre a Mausoleum nyomán. Rézmetszet, 1786



15. Schrefl Anna: Könyvillusztáció. Rézmetszet, 1787



16. Barbara Gundel: Pozsony látképe. Rézmetszet, 1735

8. Szent István és Szent Imre (14. kép)

Szignatúra a jobb alsó sarokban: Anna de Schrefl. Szöveg a kép alatt: S. Stephanus Rex I. Hungariae, regni & religionis Xtianae Stator, conditis praeter Archiepiscopatum Strigon: decem episcopatus, cognomen Apostolici adoptus est. Ex Gisela Henri- / ci II. Imp. sorore praeter alias proles Emericum Ducem in coniugio virginem sustulit. Transilvaniam / adjecit Hungariae, et victis tam exteris, quam domesticis hostibus regnoque constitutis magistratibus, et legibus / tempori opportunis munito, obiit anno 1038. Albae regiae conditus, et 1083. primus omnium Europae / Regum solenno Ecclesiae ritu inter Sanctos cum Emerico relatus.

A szöveg után ajánlás: INCLYTIS STATIBUS ET CO: REGNI HUNGARIAE AC MAGNI PRINCIPATUS TRANSILVANIAE. / D.D.D. / Anna de Schrefl. Rézmetszet akvatintával, 520 x 325 mm Magyar Nemzeti Múzeum Történelmi Képcsarnoka, ltsz. 1770

Előkép: Nádasdy F.: Mausoleum... Nürnberg 1664. megfelelő lapja. Rá vonatkozik a Merkur von Ungarn 1786 évf. 8. füzet. 517–519. lapok hirdetése. Irodalom: Pataky 3. sz.; Rózsa Gy. i. m. 76.

9. Illusztráció (15. kép)

Jelezve jobbra lent: Gravé par Anna de Schrefl. Rézmetszet, 72 x 113 mm Megjelent: Fr. L. Schmidel: Der Zweck des Armeninstituts. Ofen 1787. címképeként. Irodalom: Pataky nem ismeri

LÁTHATATLAN MŰTÁRGY

WALTER CRANE FALIKÁRPITJA A BUDAPESTI IPARMŰVÉSZETI MÚZEUMBAN

A budapesti Iparművészeti Múzeum jelenlegi folyosójának pár négyzetméternyi falfelületét a századforduló neves angol művészeinek, Walter Crane-nek, a mesekönyv-illusztrálás megújítójának – aki festő, rajzoló, esztéta volt egy személyben – *Pávakert* című színes papírkárpitja és a hozzátartozó fríz borítja. Jelenleg elrejtőzik a múzeumi látogatók szeme elől, és minthogy immobil, talán sohasem válhat kiállítási tárggyá.

A századfordulón az angol művészeknek – s közöttük Crane-nek – iránymutató szerepük volt az új stílusú iparművészet megteremtésében. A kortárs külföldi törekvések iránt erős volt az érdeklődés Magyarországon, amely kifejeződött a kontinens egyik legrégebbi iparművészeti múzeumának, az 1872-ben alapított budapesti múzeum kiállítási koncepciójában is. Az 1896-ban új otthonba, a Lechner Ödön által tervezett vérbeli magyar szecessziós épületbe költöző intézmény széles látókörű igazgatója, Radisics Jenő tág lehetőségeket biztosított a kortárs művészek bemutatkozásának. Amint az 1898-as, jeles külhoni mestereket bemutató *A modern művészet* című kiállítás katalógusának előszavában írta: „Nevezetes fordulat állt be a modern művészi iparban. Angliából indult ki, s ma már az egész külföldet uralja e jelszó: letűnt századok művészi formái túlélték magukat, azokat feléleszteni nem lehet többé, keressünk tehát újakat, a kor szellemének megfelelőket.” A sokáig követésnek ítélt mintákat, az angol nemzeti versenyt, a „National Competition” díjnyertes alkotásait ugyancsak 1898-ban mutatták be; a kiállított anyag töredéke a múzeumba került.[1]

Hatásában és jelentőségében a modern művészeti kiállításhoz fogható Walter Crane 1900-ban megrendezett nagyszabású tárlata, ugyancsak a budapesti Iparművészeti Múzeumban. Előkészítésében fontos szerepet játszott Rozsnyay Kálmán, más néven van der Hoschke (1872–1948) író (írói álneve Sydney Carton), színész, grafikus. A századfordulón több évig Londonban élt, s az angol kultúra nagykövete lett Magyarországon. A kiállítás Crane különféle iparművészeti alkotásait mutatta be. Az angol művész és a korabeli magyar művészeti körök kiváló, szoros kapcsolatát jelzi, hogy Crane 1900. október 10-től november 5-ig családjával együtt ellátogatott Magyarországra, s nemcsak Budapesten járt, hanem vidéken is (Szegeden, Pécsen, Erdélyben), s egész vázlatkönyvet rajzolt tele Kalotaszegen. Itt-tartózkodása alatt különféle műveket készített; az *Új idők* című folyóirat 1900. évi október 12-i számának címlapját említhetjük és Kovács János, a kolozsvári egyetem tanára, Rozsnyay Kálmán, továbbá az Iparművészeti Múzeum tudós könyvtárosa, Czákó Elemér ex libriseit. Látogatásáról maga is részletesen beszámolt önéletrajzában,[2] de a kortársak is figyelemmel kísérték tevékenységét; például a Magyar Iparművészet című folyóirat 1900-ban különszámot szentelt Walter Crane-nek. A kiállításon bemutatott anyagból magángyűj-

tők is vásároltak, s megemlíthjük, hogy a múzeum egykori főigazgatója, egyben neves műgyűjtő, Ráth György tulajdonába is került Crane-tárgy,[3] egy fémmázás kerámia edény.[4] Számos vörös, kék és sárga mázas alkotás szerepelt a nagyszabású budapesti tárlaton.[5]

Crane ajándékként ekkor került az Iparművészeti Múzeumba a *Triumph of Labour* című fametszet.[6] Ugyanakkor, amint azt a korabeli levelezés is alátámasztja, Crane több művét megvásárolta a budapesti múzeum. Az Iparművészeti Múzeum részére a vallás- és közoktatásügyi magyar királyi miniszter 1900. november 16-án kelt 79872. számú rendelete engedélyezte a vásárlást,[7] főként könyvekhez készült tervrajzok megvételét. Közülük négy illusztráció azonosítható; a hátoldalukon látható a kiállítási katalógus sorszáma, és a vételár. Ezek a következők: mesekönyv borítékának belső oldala a „The Little Pig’s Picture Book”[8] című műhöz (1869–1870 körül), mesekönyv borítékának belső oldala a „The Fairy Ship” című könyvhöz (1870 körül), [9] meseillusztráció a „The Sleeping Beauty” [Csipkerózsika] című Grimm-meséhez (1880–1882), [10] végül illusztráció: „On the Morning of Christ’s Nativity”, rajz a „Book of Christmas Verse” című könyvhöz; (1880-as évek).[11]

Ezek a művek mintegy keresztmetszetét adják Crane könyvillusztrációs művészetének; a könnyed, japán hatást mutató alkotástól a vonalrajz szépségét hangsúlyozó, ám olykor még részletező, epikus előadásmódig. Alkotásain érezhető William Morris nyomdájának, a *Kelmscott Press*nek a hatása, mely egységes, saját tervezésű könyveket készített, és hozzá hasonlóan Walter Crane is önálló, egész műalkotásnak tekintette a könyvet. Elméleti, propagandisztikus írásaiban a vonal hatalmát, kifejezőerejét hirdette, de emellett könyvet írt a tapétákról is.[12]

1900-ban Budapesten – több papírkárpit mellett – látható és eladó volt *Páva* című fríze is,[13] mely általában a *Pávakert*-falitapétát kísérte. A *Peacock Garden* nem szerepelt a kiállítás anyagában, ellenben elhelyett feltűnik a jegyzékben a 232. sorszám alatt szereplő *Páva és fügefafa* című papírkárpit, amit az Iparművészeti Múzeum megvett.[14] A megvásárolt tárgyakat – a többi alkotással együtt – Bécsbe szállították kiállításra. Ezt megelőzően néhányat Kolozsvárra mutattak be, de a múzeum tulajdonába került Crane-művek közül csupán a papírkárpitot szállították oda.[15] A fentiekből következik, hogy nem a kiállítás anyagából, és lehetséges, hogy nem is ekkor került a múzeumba a falat borító tapéta. Ugyanakkor meg kell jegyeznünk, hogy a *Peacock Garden* az oeuvre régebbi darabja volt; 1889-ben már kész volt, [16] és ez évben aranyérmet nyert a párizsi világkiállításon.[17] A Jeffrey & Co. cég forgalmazta.[18]

A páva témájának – e madarak a századfordulón rendkívül közkedveltek voltak – mesteri feldolgozása inte-



1. Pávakert. Papírtapéta és fríz az Iparművészeti Múzeum jelenlegi folyosóján

rieurben az ún. *Pávás szoba*, Whistler műve, aki szintén Morris dekorátori tevékenységét követte. Crane számos tapétáján megjelentek a pávák, változatos és gazdag kompozíciókba zárva. Kárpitjait elborították a virágdíszítmények, az eszményi figurák és a jelképek. Talán a *Peacock Garden*-tapétára mondhatta 1906 januári, múzeumbéli előadásában Lyka Károly, hogy ennél „a tér gazdag betöltésére való törekvést látjuk”[19] – szavai mindenképpen helytállóak. E művét angol szokásnak megfelelően legfe-

lül széles szegély koronázza, mintegy átmenetet biztosítva a mennyezet felé.

Korábban, 1895-ben az Országos Magyar Képzőművészeti Társulat Múcsarnok-beli kiállításán Crane több eladó műve szerepelt *Pávakert* címmel.[20] 1898-ban a *Modern művészet* című kiállításon mutatták be néhány alkotását – egytől-egyig mind tapéta volt, a koppenhágai iparművészeti múzeum tulajdonából. Szerepelt többek között Crane *The Peacock Garden* című tapétája is, megje-



2. Walter Crane: Mesekönyv borítékának belső oldala a „The Little Pig's Picture Book” című műhöz. Iparművészeti Múzeum, Adattár

lölve, hogy a falat borító papír falkárpithoz fríz is tartozik.[21]

Lehetséges, hogy éppen e kiállításokat követően rendelték meg a tapétát a mestertől. A múzeum egyik termének borítása e dekoratív falkárpittal, amely a korszak törekvéseit is jelképezte, az épület akkori színes, ornamentális belső falfestése mellett káprázatos hatást nyújthatott. Egyszersmind beilleszkedik abba az erőteljes angol orientációba, amely a múzeum életét a századfordu-

lón jellemezte, s a múzeumi lét egyik fő pillére volt. Mindez megnyilvánult az intézmény arculatának és szervezétének kialakításában; a szabályzat elkészítését megelőzően – többek között – angol múzeumok felépítését, szervezeti rendjét is tanulmányozták. 1886-tól a múzeumnak hivatalos angol képviselője volt, Herbert Minton Cundall személyében,[22] akinek nem csekély szerepe volt abban is, hogy 1895-ben az intézmény William Morristól pamutbársony szövetmintákat vásárolt.[23] A múzeumépület bel-

Liberty & Co., Ltd.,

Regent Street,

London W.

August 18th 1899

To Monsieur Parisien De Kutas
Orsz. Magy.
Iparművészeti Múzeum
Dear Sir Budapest.

We have the pleasure to advise
you that the Gong Beads
to your esteemed order have been
despatched to-day by Van Oppend and we trust
the same will arrive safely and be to your
entire satisfaction.

Awaiting your further commands,

We are,

Yours obediently,
Messrs Liberty & Co. Ltd

3. Liberty and Co. levele Radisics Jenőhöz. Iparművészeti Múzeum, Adattár

ső felszerelésének elkészítésével angol cégeket is megbíztak. A londoni Maple-cég szállította a linóleumot,[24] a Chubb & Son's pedig a magyar tervezésű bútorokhoz a

lakatokat, záratokat.[25] Mindeddig ismeretlen volt az a tény, hogy a múzeum gongját és ütőjét – amelynek kovácsolt vas állványát, amint az közismert, Spiegel Frigyes tervezte és Jungfer Gyula kivitelezte – a neves Liberty & Co. cég készítette.[26]

A múzeum kiállítási koncepciójában még a 20. század első évtizedében is megnyilvánult az angol művészet iránti érdeklődés: 1902-ben nyitotta meg kapuit a brit iparművészeti kiállítás, 1907-ben pedig Beardsley tárlata nyílt meg. A századelőn tartott ismeretterjesztő előadások is gyakran foglalkoztak az angol művészetel.[27] A kapcsolat nem szakadt meg Walter Crane-el az 1900-as budapesti kiállítása után sem; a későbbiekben is szerepeltek művei az Iparművészeti Múzeumban: 1903-ban az első magyarországi ex libris-kiállításon és 1906-ban a Gyermekvédő Liga tárlatán. Crane – más illusztris személyiségekkel együtt – részt vett az 1902-es brit iparművészeti kiállítás előkészítésében, 1902-ben pedig együtt dolgozott Radisics Jenő igazgatóval a torinói nemzetközi művészeti kiállítás zsűrijében, melynek emlékét – az 1994-ben újrarendezett „Torino 1902” kiállításon bemutatott – kedves karikatúrája őrzi.[28]

Kettejük szívélyes kapcsolatának, s különösen Radisics Jenőnek fontos szerepet tulajdoníthatunk abban, hogy a múzeum egyik termét Crane-tapétával borították. A múzeum adattárának régi negatívjai között úgy tartották nyilván a tapétafríz, mint Radisics Jenő tulajdonát.[29] Gyaníthatóan 1898–1900 tájékán rendelheték meg. Talán a budapesti Valéria Kávéház asztaltársaságában született meg az ötlet, ahol az 1900-as kiállítása idején Crane és családja szívesen időzött az „iparművészeti urakkal”, az igazgatóval, Radisicsal, és a tudós könyvtárossal, Czákó Elemérrel. E darabka falrész – ami a második világháborús pusztítások után megmaradt –, mindenképpen egy korszak tanúja. Az angol művészet iránti eltökélt, mély érdeklődést éppúgy példázza, mint Magyarország egykori részvételét Európa kulturális vérkeringésében, amit bizonyít tovább a múzeum akkori kiállítási koncepciója és a múzeum előterében mementóként álló gong is.

Horváth Hilda

JEGYZETEK

1 Iparművészeti Múzeum (a továbbiakban IM) Adattára KRTF 253, 254, 255, 256, 258, 259, 260, 262, 263, 264

2 An Artist's Reminiscences by Walter Crane. London 1907

3 Közölve a „SKOAL” feliratú edény: Magyar Iparművészet III. 1900, 163. Egykor Ráth György magángyűjteményében, villájának képtárában állt, jelenleg az IM tulajdona, ltsz. 59.2240

4 A Maw & Co. cég többször publikált, Crane tervezte edényei: The Work of Walter Crane. With Notes by The Artist. Extra Number of the Art Journal London. The Easter Art Annual for 1898, 22, 31. kép; P. G. Konody: The Art of Walter Crane. London 1902, kép a 126. és a 127. oldal között; O. von Schleinitz: Walter Crane. Künstler Monographien LXII. Bielefeld–Leipzig 1902, 137.

5 Orsz. Magy. Iparművészeti Múzeum Walter Crane Műveinek Jegyzéke. Budapest 1900, (a továbbiakban Crane Műveinek Jegyzéke) 559, 561–564. szám alatt.

6 245. sz. alatt: „Triumph of Labour” fametszet. A mester ajándéka sajátkezű aláírásával az Iparművészeti Múzeumnak, ltsz. MLT 1120

7 A vásárlással kapcsolatos iratok az IM Adattárában: 1900/446; 1900/501; 1900/503; 1900/510; 1900/517.

8 Papír, vízfestmény, 26,5 x 23,5 cm. IM Adattár KRTF 930. Crane Műveinek Jegyzéke, 528. szám

9 Papír, vízfestmény, 27 x 23,8 cm. IM Adattár KRTF 929. Crane Műveinek Jegyzéke, 518. szám

10 Papír, tusrajz, fehér fedőfesték, 31,5 x 19,5 cm. IM Adattár KRTF 435. Crane Műveinek Jegyzéke, 339. szám. Megjelent: Grimm's Household Stories. London 1882. Magyar kiadásban: Grimm testvérek után Halász Ignác: Gyermekmesék. Budapest 1887 és 1899

11 Papír, tusrajz, fehér fedőfesték, 20 x 14 cm. IM Adattár KRTF 928. Crane Műveinek Jegyzéke, 273. szám.

12 Claims of Decorative Art, 1892; Decorative Illustration of Books, 1896; The bases of design, 1898; Line and Form, 1900 (Magyarul: Vonal és forma. Budapest 1910); A vonalak nyelve (Felolvasás a Lipótvárosi Casinóban, Budapest 1900); Ideals in Art. Papers theoretical, practical, critical. (London 1905); Of Wall Paper (London 1893) stb.

- 13 Crane Műveinek Jegyzéke, 22. szám
 14 IM Adattára, levelezés 1900/446, 1900/501, 1900/510
 15 Uo. 1900/456
 16 *Konody* i. m. 121.
 17 Walter Crane 1845–1915. Artist, Designer and Socialist. London 1989, 136, kép: 137.
 18 The Work of Walter Crane. With Notes by The Artist. Extra Number of the Art Journal London. The Easter Art Annual for 1898, 23.
 19 *Lyka Károly*: A képzőművészet és iparművészet határai. Az Orsz. Magyar Iparművészeti Múzeum ismeretterjesztő előadásai. Budapest 1907, 15.
 20 *Ch-i Isov Emilien*: Walter Crane. Budapest 1895. Tárgymutató: 25, 29 és 106 szám alatt; Az iparművészet 1895-ben. Budapest 1896, Pávakert 116, Sphaera imaginatio (üvegfestmény) 118. Jelenleg: IM Adattár MLT 437–438.
 21 A modern művészet. Az Iparművészeti Múzeum kiállítása. (A kiállítás lajstroma) Budapest 1898, 19, 202–210. számok alatt. Pávakert-tapéta és fríz: uo. 204. szám
 22 IM Adattára 1886/4
 23 Uo. 1895/24 1896/35
 24 Uo. 1896/28
 25 Uo. 1896/45 1896/241
 26 Uo. 1899/370
 27 *Lyka Károly*: A képzőművészet és iparművészet határai i. m.; *Eisler Mihály József dr.*: Aubrey Beardsley művészete és egyénisége. Orsz. Magyar Iparművészeti Múzeum. uo.; *Gróf Vay A. P.*: Angol ipar és iparművészet. Az Orsz. Magyar Iparművészeti Múzeum ismeretterjesztő előadásai. Budapest 1908; *Nádai Pál*: Az Angol szociális művészetről. Az Orsz. Magyar Iparművészeti Múzeum ismeretterjesztő előadásai. Budapest 1910
 28 Budapest IM Adattár KRTF 134
 29 Uo. NLT 2379

SZEMLE

ZSÁNERMETAMORFÓZISOK. VILÁGI MŰFAJOK A KÖZÉP-EURÓPAI BAROKK FESTÉSZETBEN. KIÁLLÍTÁS SZÉKESFEHÉRVÁROTT, 1993. JÚNIUS–OKTÓBER.

A KATALÓGUS SZERKESZTŐJE, KIADÓJA MOJZER MIKLÓS.

BUDAPEST 1993, 407 OLDAL

BAROKK MŰVÉSZET KÖZÉP-EURÓPÁBAN. UTAK ÉS TALÁLKOZÁSOK.

KIÁLLÍTÁS A BUDAPESTI TÖRTÉNETI MÚZEUMBAN, 1993. JÚNIUS–OKTÓBER.

A KATALÓGUS SZERKESZTŐJE GALAVICS GÉZA,

FELELŐS KIADÓJA MOJZER MIKLÓS. BUDAPEST 1993, 465 OLDAL

1992–93-ban, *A közép-európai barokk éve* alkalmából, e program keretében, nagyszabású sorozatba illeszkedve impozáns kiállítások nyíltak a régió majd minden országában (Ausztria, Cseh Köztársaság, Horvátország, Lengyelország, Szlovákia, Szlovénia és Magyarország), közel tíz helyszínen. E rendezvényt sorozatban Magyarország két nagysikerű, jelentős kiállítással vett részt. Mindkettő imponálóan bőséges, gazdag és változatos anyagot, több mint kétszáz műalkotást vonultatott fel, s mindkettőhöz pompás kivitelű, tudományos igényű, nagy terjedelmű katalógus készült. Székesfehérvárott fogadta látogatóit az egyik tárlat, amelynek témaválasztása, szellemes és frapáns címadása önmagában is telitalálat. E kiállítás koncepciója Mojzer Miklóstól származik, ő fejt ki a katalógus tömör, ám nagyívű bevezetőjében, hogy miként értelmezendő az első olvasásra kissé talányosnak tűnő, invenciózus cím: *Zsánermetamorfózisok*. Nincs szó arról, hogy megkérdőjeleznék a barokk festészet különböző műfaji kategóriáinak létjogosultságát, sőt, tudomásul veszi azok kialakult hierarchiáját, s a műalkotások hagyományos műfaji besorolásának régóta bevált gyakorlatát, indokoltságát sem vitatja. Arra figyelmeztet azonban, hogy „a barokk művészetben nemcsak a mitológikus vagy a történeti és egyéni sorsszerepek egymásbatűnők, ... hanem a műfajok is, melyeknek ugyancsak megvan a maguk, sokszor többféle metamorfózisa”. E megállapítást, végső soron a művek körültekintő kiválasztása, s eredeti, gyakran újszerű csoportosítása, párhuzamba állítása támasztja alá. Meggyőzővé pedig az a hat, kitűnően megírt, más-más nézőpontú, ám egyöntetűen magas színvonalú tanulmány teszi, melyekben a széles körű tájékozottság, az egyes műfajok alapos ismerete értő, s többnyire igen találó elemzésekkel párosul. Az olvasó jóleső elégedettséggel nyugtázza, hogy ezek – Mojzer Miklós mellett Buzási Enikő, Ujvári Péter, az osztrák Matthias Pfaffenbichler, továbbá Németh István és Balla Gabriella munkái – nem csupán önmagukban érdekes, figyelemre méltó írások, de egyszersmind – elsősorban a sajátosan közép-európai művészeti jelenségek avatott tárgyalása, elemzése révén – kitűnően rimelnek is egymásra, s jó érzékkel világítanak rá a téma megannyi lényeges „elágazására”.

A festmények, továbbá a porcelánból, illetve fajanszból készült, „szerepet játszó”, „beszédese” műtárgyak leírásai számos esetben lényeges, új filológiai eredményekkel lepik meg a katalógus olvasóját. Ez utóbbiak közül említésre méltók a két Crespi-portréval kapcsolatos meg-

állapítások, valamint az 1795-ből származó Angelika Kauffmann-kép modelljének meghatározása; ezek Buzási Enikő kutatásainak eredményei. Fontos megállapításokat közöl a műleírások sorába illeszkedő, tanulmányértékű elemzés Adam Braun *Női képmásáról* – a restaurátor Szentkirályi Miklós példaértékű írása –, melynek konklúziója általános érvényű, s felettébb megszívlelendő mindazok számára, akik régi műalkotások eredetiségének, illetve a hamisítványok felismerésének kérdéskörét vizsgálják.

A kiállítás, s ily módon a katalógus külön érdeme, hogy a kölcsönzött művek kiválasztása terén a rendezők jó érzékkel használták ki a kínálkozó – a nemzetközi együttműködésből adódó, alighanem kivételes – lehetőségeket. Ennek köszönhetően pompás, és a katalógusban példásan feldolgozott darabok képviselik, egyebek között, a nagyszabású Brukenthal Múzeum híresen gazdag gyűjteményét. Szólnunk kell végül arról, ami a kiállítást, s annak katalógusát különösen értékesíti, hogy tudniillik a bemutatott anyagban felettébb nagy számban szerepelnek korábban nem publikált műalkotások; ezek többnyire budapesti magángyűjteményekből, illetve hazai egyházi gyűjteményekből származnak. Ezek sorából, a szó konkrét és átvitt értelmében is kiemelkedik az a három, nagyméretű reprezentatív uralkodó-portré, amelyet a katalógusleírás Johann Gottfried Auerbach műhelyének, illetve körének tulajdonít, s amelyeket a hajósi r. k. plébánia, illetve a Magyar Nemzeti Galéria kölcsönzött a kiállításra.

Mindezek alapján meggyőződéssel állíthatjuk, hogy a katalógus nem pusztán korábbi megállapításokat összeggez, hanem számos esetben releváns új eredményeket tesz közzé. Ezeknek köszönhetően, főként pedig tárgyának eredeti megközelítése, sokoldalú, árnyalt értelmezése okán, hosszú ideig nélkülözhetetlen lesz a közép-európai – sőt, általánosabban az európai – barokk művészettel foglalkozó kutatás számára. Ugyanez kevésbé, s csupán némi fenntartással mondható annak a kiállításnak a katalógusáról, amely az előbbivel egy időben, a Budapesti Történeti Múzeum tágas terem sorában került megrendezésre *Barokk művészet Közép-Európában – Utak és találkozások* címmel. Népes szerzőgárda, a korszak művészetének huszonegy hazai és külföldi szakembere mutatja be a több mint kétszáz műalkotást, s ezek a kitűnő, fontos adatokat és megállapításokat tartalmazó műleírások képezik a katalógus legértékesebb, kétségkívül igen jelentős szakmai teljesítményét.



1. Német festő, 18. század első fele (Gottfried Libalt?): Kilenc emberi koponya, 1750 előtt. Budapest, Szépművészeti Múzeum

Koncepciójáról, a tárlat „elvi célkitűzéséről” a rendező, Galavics Géza a következőképp nyilatkozik: „e kiállítás – szándéka szerint – Közép-Európa barokk művészetének, elsősorban festészetének egészéről szól”. Ha az anyagválogatás bőségére, a bemutatott művek megejtő sokrétűségére gondolunk, hajlamosak is vagyunk elfogadni kijelentését, e meglehetősen ambiciózus, nagyigényű célkitűzést. (Az adott keretek között ennél átfogóbb témamegjelölés aligha képzelhető el, mint ahogy a szóba jöhető, kiállítható műalkotások körét sem lehetne tágabbra vonni.) Felmerül ugyanakkor a kérdés, vajon – ha arról szól is – meggyőző, a lényeget megragadó, netán újszerűen árnyalt s eredeti-e az, amit mond. E kérdésre elsősorban Galavics bevezető írása, s az azt követő öt tanulmány hivatott feleletet adni. Nos, a válasz, finoman szólva, nem épp kielégítő. A maga témáját a négy művészettörténeti tanulmány korrekt módon, némelyikük imponáló szakavatottságával és nagyvonalúságával foglalja össze, ám mindössze egy akad közöttük – épp az, amelyre az utóbbi magasztaló jelzők a leginkább illenek –, amely tárgyánál fogva feltétlenül ide, e kötetbe kívánczik. Garas Klára írása ez, amely kitűnően láttatja, s nagy érzékletességgel elemzi azt a régióként és korszakokként változó, olykor meghatározó, mindvégig jelentős szerepet, melyet az Itáliából érkezett mesterek Közép-Európa barokk festészetének alakulásában betöltöttek. A két prágai szerző, a méltán nagy tekintélyű Pavel Preiss s az ugyan-

csak kiváló tudós, Hana Seifertová – kétségkívül jól összefogott, adatgazdag – írásai viszont pontosan azt nyújtják, amit címük kifejez. Ez pedig azt jelenti, hogy munkájuk legfeljebb jelezni, felvillantani képes a téma – a közép-európai barokk festészet – valamely sajátos aspektusát, valójában azonban annak egy-egy – bár lényeges, ám igencsak szűk – szegmensét dolgozza fel. Hasonló okok miatt tartjuk kevésbé szerencsésnek Galavics Géza tanulmányának tárgyválasztását. Németszföldi mesterek csupán Közép-Európa némely régióiban működtek viszonylag nagy számban, ők is jórészt csak a 17. században, annak is túlnyomórészt az első felében, s igazán nagy formátumú művész nemigen akadott közöttük. S bár munkásságuk több műfajra is kiterjedt, s kétségkívül hozzájárult a közép-európai barokk művészet gyakran hangoztatott sokszínűségéhez, azt azonban túlzásnak véljük, hogy ennek a csakugyan sokarcú művészetnek a kibontakozását, fejlődését, főként érett és késői szakaszát számottevően gazdagították, netán befolyásolták volna.

Ám mindezek a kritikai észrevételek eltörpülnek, szinte jelentéktelen akadékoskodásnak tűnnek, mihelyt alaposan áttanulmányozzuk a nagynevű angol történész, Robert Evans *A barokk a Habsburg Közép-Európában* című, a kötet élén álló írását. Némely fenntartásai a kötet szerkesztőjének, Galavics Gézának is lehetnek e munkával szemben – erre a bevezetőben ő maga utal: „Evans tanulmánya művészeti kérdésekben néhol vitára késztető-

en fogalmaz” –, az angol változatot azonban, a megjelent formában, közlésre érdemesnek tartotta, s azon csupán a magyar nyelvű szövegben módosított, két ponton. Az eredeti textus harmadik bekezdésének elején szereplő, meglepő kitétel – „On the 1690s the baroque age in Hungary was just beginning” (78. oldal) – némiképp finomodott – „Magyarországon az 1690-es évek végéig a barokk még nem fogta át az élet valamennyi területét” (17. oldal) –, s kimaradt a magyar szövegből az a bekezdés, amely az alábbi kategorikus kijelentéssel indul: „Hungary, as this exhibition shows, became the classic terrain in Central Europe for a provincialized Baroque” (79. oldal). Más ponton a magyar változat kimondottan „rosszabbul járt”, például az olyan kitétel esetében, mint „Mária Terézia alatt (Magyarországon) az egyház és az arisztokrácia még mindig a dinasztia érdekeit szolgálta...” (20. oldal). E helyen az angol eredeti egy gondolatlat árnyaltabban szól; az egyház és az arisztokrácia predominanciáját említi. Egyéb részletek esetében a fordítás, grammatikai értelemben, hűen követi az eredetit, például „A kulturális változásoknak ebbe a 18. század közepén megindult folyamatába Magyarország megint csak késve kapcsolódott be” (20. oldal); „Hungary was again the latecomer” (81. oldal). Megjegyezzük, hogy itt a bécsi udvar által kezdeményezett, a felvilágosult abszolutizmus irányzatát kísérő, annak szolgálatában kibontakozó kulturális változásokra gondol, azokra hivatkozik a szerző!



3. Levesestál. Porcelán, Schwarzlot festéssel. Bécs, Du Paquier periódus, 1740 körül. Budapest, Iparművészeti Múzeum

Nos, mindezekkel a – meglehet, csakugyan vitára készítő, bár szerintünk inkább meghökkentő, s régen meghaladott – vélekedésekkel kapcsolatban a következőket kell leszögeznünk. Nem kétséges, hogy a barokk korban a Habsburgok bécsi udvara az európai hatalmi politika meghatározó tényezője volt. Nyilvánvaló az is, hogy Bécs „internacionális” kultúrája – „international rather than cosmopolitan” –, így a barokk művészetnek az udvar által pártfogolt változatai is, bizonyos tekintetben irányadók voltak a nagy kiterjedésű Habsburg-birodalom megannyi régiója számára. (Bár, tegyük hozzá, ha mégoly evidens is, hogy követendő példaként csupán néhány műfajban, némely területeken, s bizonyos időszakokban szolgáltak.) Nem indokolatlan tehát, ha Közép-Európa barokk-kori kultúrhistóriájának nagyívű felrajzolása során egy szerző a Habsburgok udvarát, az onnan kiinduló politikai és kulturális tendenciákat állítja középpontba, s a kultúra fejlődéstörténetét, e tág régióban, Bécs látószögéből kívánja megragadni, s láthatóvá tenni. (E megközelítés magában rejti ugyan annak veszélyét, hogy az így felvázolt kép hézagos és egyoldalú lesz, ám magát a kiindulópontot, mint egy összegző áttekintés viszonyítási alapját, kár lenne eleve elutasítani.) Ha azonban a szerző ezt oly módon teszi, hogy például Csehországnak a fogékonyabb tanítvány szerepét juttatja, a magyarországi fejleményeket a megkészt provincializmus kategóriájával tudja jellemezni, más területekről – például az osztrák tartományokról, az itáliai domíniumokról stb. –, s a kultúra egyéb – a művészeti jelenségek kibontakozása, fejlődése szempontjából lényeges – szektorairól pedig, tán az egyszerűség kedvéért, nem vesz tudomást, nos akkor nagyvonalú, hiteles tabló helyett elrajzolt torzkép lesz az eredmény.

Mindezek mellett Evans professzor némely egyéb megállapítása inkább kuriózum-értékűnek látszik, elegánsabb lenne talán átsiklani felettük. Ám a szerző mentalitását, a témája iránti fogékonyság meglehetősen szűk korlátait jól mutatja, s ennyiben jellemzőnek tűnik például az a kitétel, miszerint „Nepomuki Szent János kultusza ... alulról fakadt, a cseh vidék egyszerű embereinek vallásos lelkesedéséből” (The cult of St. John of Nepomuk ... had been promoted from below, by the fervour and the oblation of ordinary people throughout the Bohemian countryside.” 80. oldal). A kultusz kibontakozásához, elmélyüléséhez



2. Johann Gottfried Auerbach műhelye: VI. (III.) Károly császár, magyar király képmása, 1739–1740. Hajós, r. k. plébánia



4. Osztrák festő (Johann Michael Rottmayr?): A Szerelmi diadala az Irigység és a Bujaság felett, 18. század első harmada. Pozsony, Slovenská národná galéria

kétségkívül döntően járult hozzá e „vallásos lelkesedés”, ám hogy az 1729-ben szentté avatott Nepomuki Szent János széles körű tiszteletét, s kultuszának gyors elterjedését Közép-Európa-szerte ez mozdította volna elő – aligha hihetjük. Egy Magyarországon kiadott – s vélhetően itt, hazai szakember által lektorált (?) – tanulmányban enyhén szólva különösnek tűnik az a kijelentés, mely szerint „a heves magyar ellenállás (a Kollonich-féle Einrichtungswerkkel szemben) 1700 után nyílt lázadásba csapott át” (18. oldal). (Fierce resistance in Hungary ... issuing after 1700 in open rebellion, 79. oldal) Nyilvánvaló – a szövegösszefüggés minden kételyt eloszlat –, hogy a szerző a Rákóczi-szabadságharcra utal, az idézett módon.

A zavarbaejtően bizarr kitételek közül elegendő talán azt a kitüntető jelzöt megemlíteni, amellyel a tanulmány II. Frigyes, Poroszország királyát illeti: „magát nyíltan hitetlennek valló uralkodó” 19. oldal („an outright unbeliever at the head of a Protestant state” 80. oldal). Ezen a ponton a recenzens kénytelen emlékeztetni az olvasót a deista felfogás és a hitetlenség – más szóval istentagadás –

közötti különbségre, továbbá az ismeretterjesztő kézikönyvek és népszerűsítő életrajzok gyakori megállapítására II. Friggyessel kapcsolatban. Ez utóbbiak, mint köztudott, nem mulasztják el megemlíteni, hogy a hírneves porosz uralkodó – elsősorban Voltaire és a francia enciklopédisták hatása nyomán – a deizmus felfogását tette magáévá, s nem az istenhittel, hanem a tételes vallásossággal szemben voltak, csakugyan súlyos, ellenérzései.

Mindezek után Robert J. W. Evans e munkájáról valamiféle konklúziót felesleges lenne itt megfogalmazni; azt a tanulmány olvasói bizonyára leszűrték már (vagy leszűrik ezután), e recenzió elolvasása nélkül is. Bizonyos, hogy határozott és korrekt szerkesztés sokat javíthatott volna rajta, mint ahogy bizonyos az is, hogy Evans professzort – a korszakkal foglalkozó neves történészek egyike, egy méltán nagyra értékelt tudományos összefoglalás (The Making of the Habsburg Monarchy 1550–1700. Oxford, 1991) szerzőjét – e téma, illetve a katalógus szerkesztőjének felkérése nem készítette különösebb szellemi koncentrációra. A recenzens csupán azt állapíthatja meg, mély sajnálattal, hogy e feladatot, Közép-Európa barokk kori kultúrhistoriájának tömör összefoglalását, e régió bármely országának megannyi felkészült történésze – így számosan a hazaiak közül is – bizonyára kitűnően megoldotta volna.

Ami a kötet szerkesztői munkáit illeti, nem hallgathatjuk el, hogy a külföldi szerkesztőktől származó német, illetve angol szövegek fordításainak színvona feltűnően egyenetlen. A túlnyomórészt jól megoldott, igényes fordítások mellett helyenként bántó stílusficamok fordulnak elő, mint például „valójában a Habsburgok ... nem akartak abszolút uralkodóvá válni, noha tettek rá kezdeményezéseket” (17. oldal), vagy „I. Lipót kulturális megbízásai ... elkötelezettséget tükröztek a társadalmi rend felé” (18. oldal). Kár, hogy az ilyen, s ehhez hasonló, itt tovább nem sorolt mondatok – amúgy könnyen elvégezhető – korrekciójára nem került sor; ezek ugyanis méltatlanok az igényesen kivitelezett kötethez.

Szögezzük le azonban, hogy az itt, utóbb elmondottak ellenére is, imponálóan felkészült szakemberek elmélyült munkája ölt testet a katalógusban, amely – s ez a lényeg – értékes, jól használható kiadvány. Azzá teszi elsősorban a kétszázkét műalkotás avatott, elemző leírása, a művészek jól összefogott, informatív pályaképei, s a bőséges és hiánytalan irodalomjegyzék, melyeknek köszönhetően bizonyára sok szakember fogja majd haszonnal forgatni, itthon és külföldön egyaránt.

Szilágyi András

A DONNER-ÉVFORDULÓ MŰVÉSZETTÖRTÉNETI ESEMÉNYEI (1992–1993)

A témával némiképp a közép-európai barokk évéhez csatlakozva, 1992-ben és 1993-ban Pozsony és Bécs kiállításokkal ünnepelte Georg Raphael Donner születésének háromszázadik évfordulóját. Az egymástól nem független tárlatok, kiadványaik és a Bécsben megrendezett nemzetközi kollokvium, majd a végül 1993 karácsonyán megjelent pozsonyi „részmónográfia” pontos helyzetképet adott arról, hogy hol tart most a közép-európai barokk szobrászati kutatás, ezen belül a ünnepelt életművének feldolgozása. A kezdeményezők, rendezők és szerzők valamennyien vállalták és publikációikban tudatosították is az események évfordulós jellegét, vagyis azt, hogy a megmutatkozás alkalmi, nem pedig lezárt kutatások eredményhirdetése. A rendezvénysorozat sikeres volt, a szakma és a nagyközönség körében egyaránt, de vajon általa jobban megismertük-e, megértettük-e, megszerettük-e Donner művészetét?

Elsőként, 1992 novemberében a Slovenská národná galéria kiállítása nyílt meg *Georg Raphael Donner és Bratislava [!]* (1693–1741) címmel, a Duna-parti palota egyik emeleti, modern teremsorában. Tudjuk, Donner pozsonyi munkássága az első, és egyetlen, korszakként felfogható, egy-egy szakasz sajnálatosan korán lezárult életpályáján. Bár, ami ezután következett, csak visszamenőlegesen nevezhető „későinek”, ez mindenesetre „érett” és egyenletesen magas színvonalú alkotások fémjelzik (amennyiben az ezeknél gyengébbeket műhelymunkának tekintve, kiemeljük az *œuvre-ből* – de erről később). A kiállítás tehát a nagy mecénás, gróf Esterházy Imre esztergomi érsek, bíboros, prímás választott székhelyén, az *in situ* megmaradt főművek szomszédságában mutatta be mindazt, ami mozdítható, bevonva Donner pozsonyi műhelyének „igazol” és feltételezett tagjait.

A hálátlan térben irigylésre méltó eleganciával, tágasan, sőt, szellemesen elrendezett posztamens- és vitrintárlat egy nagyszerű *trouvaile*-jal indított, elsőként mutatva be a szerencsés módon, cseh magántulajdonból előkerült egyetlen hiteles Donner-portrét, a kortárs és barát Paul Troger elddig metszetről ismert festményét. Régóta számon tartott, ám újonnan Donnernek attribuált műtárgy, az Alamizsnás Szent János-kápolna egyik bronz kandelábere képviselte az első nagyszabású pozsonyi együttest, és az oltármenza dombormű-sorának ez alkalomra készített másolatai. A különböző – szlovákiai, budapesti és bécsi – gyűjteményekből kölcsönzött kamaradarabok mellett a dél-csehországi Červená Lhota kastélyában fennmaradt ólomdombormű, *Krisztus és a samáriai asszony a kútnál* (1739) ritkán látható, most saját kezűnek meghatározott alkotás. Sajnálatosan hiányzott az 1721-ből jelzett prágai terrakotta *Pietà* és nem érkezett meg a fényképe után rendkívül ígéretes nagyszebeni *Merkur és Venus*, míg a budapesti Szépművészeti Múzeum hat fontos művel „staffirozta ki” a kiállítást. A még nem nevesített Donner-

követők és műhelytársak után reprezentatív válogatással (rajzokkal is) szerepelt Ludwig Gode, az ő műhelye és fia, Franz Xaver Seegen, valamint egy tárggyal Anton Domanek.

A kiállítás koncepciója és a katalógus tudományos szerkesztése Mária Pötzl-Malíková munkája, míg a biztos ízlésű rendezés (és az ezzel járó operatív feladatok ellátása) Jozef Lenhartot, az SNG művészettörténészét dicséri. A kicsi, de szép és egyszerre szlovák és német nyelvű változatban is megjelent katalógus – pontos műzeumi adatokkal, művészéletrajzokkal, bibliográfiával – eleget tesz a műfaj tudományos követelményeinek.[1] (Talán csak az apró záradékban ugyan megindokolt helységnévhasználatot kifogásolhatnánk, de ez nem a mi dolgunk.) Bevezetője Mária Pötzl-Malíkovától mintegy javítva összegzi az 1989-ben lezárt kéziratú, csak 1993 végén megjelent hasonló tárgyú könyv eredményeit. A katalógustelepekhez valamennyi kölcsönző intézmény szakemberét meghívták a rendezők, így társszerzőként jegyzi a kötetet Magda Keleti, Želmíra Grajciarová, Jozef Lenhart, Danuta Učniková és nem kis részben Hámori Katalin. Az ily módon okosan elsimított véleménykülönbségek a bécsi katalógus olvastán váltak nyilvánvalóvá s szembesültek (szembesülhettek volna) az 1993 nyarán megrendezett Donner-kollokviumon.

A pozsonyi kiállítás zárásakor, 1993 áprilisában már a nagyszabású bécsi tárlathoz ládázták az anyagot – de nem mindent, s ez ismét a szlovákiai bemutató szellemi önállóságának bizonyítéka.

Mária Malíková azonos című könyve, *Juraj Rafael Donner a Bratislava*[2] 1989 óta várt megjelenésére, így a kutatás pár évvel korábbi stádiumát tükrözi ugyan, de a téma lényegét illetően az utolsó eredményekkel szolgál. Ezek a Pozsonyban készült monumentális művek, Donner élet- és munkakörülményei a magyar fővárosban, valamint az itteni műhely és a követők felgöngyölítése. Módszere, immár jó két évtizede a levéltári kutatás, ezen belül valamennyi régi forrás revíziója – szembesítve a fennmaradt műalkotással, illetve annak hírmondójával, végül ezek értékelő egymás mellé állítása.

Ebben a könyvben Donner pályakezdése csak bevezető, s az első fejezet foglalkozik a szobrász Pozsonyba érkezésének körülményeivel. Ezt 1729 második felére teszi, amikor is az érsekségi uradalom pincéjéből hat akó óbert utaltak ki „Donner szobrász úrnak” – ez a dátum ugyan korábbi, mint ahogyan Pigler, sőt maga Malíková feltételezték eddig, Prokopp Gyula – pillanatnyilag ellenőrizhetetlen – közlését egy 1726-ból való értékebecslésről nem tartja relevánsnak a szerző.[3] A rövid második fejezet előbb a város művészeti életének szerveződését tekinti át, majd Esterházy Imre prímás érsek udvartartását, benne művészeinek körét. Donnerral történt kapcsolatfelvéte-



1. Georg Raphael Donner: Krisztus az Olajfák hegyén. Pozsony, dóm, Alamizsnás Szent János-kápolna

lének háttérét még mindig nem ismerjük közelebről; annyi bizonyos, hogy az egyenesen az Alamizsnás Szent János-kápolna művészi kialakítása céljából történt. A kápolna alapkövét 1729 májusában tették le, még ugyane napokban Bécsbe küldenek az oltár első tervrajzáért. Innentől kezdve naplószerűen nyomon követhetjük az építkezés és a díszítés, felszerelés menetét az Esztergomi Prímási Levéltárban felkutatott elszámolások nyomán. A kivitelező Franz Portenhauser pozsonyi kőműves, az Irgalmasok és az Erzsébet-apácák templomépítkezésének vezető mestere volt.[4] 1729 októberében Donner Innsbruckba és Velencébe (sőt, Carrarába!) utazik márványért, ekkor veszi maga mellé Johann Nikolaus Mollt. A Bécsben durván megmunkált márványtömbök (szobrok?) az év végén a Dunán érkeztek Pozsonyba. Donner berendezkedését az érseki nyári palotában már Prokopp Gyula adataiból ismertük, ugyanő konkretizálta a süttői márványbánya bérletének feltételeit, valamint azt, hogy a szobrász évi 150 forint *conventiót*, azaz fizetést kapott folyamatos szolgálataiért – alig kevesebbet, mint a szakács –, míg az egyes műveket külön díjazták. Most egy újabb „szemtanú”, Gerard Corneil van Driesch bécsi udvari tanácsos levelezéséből is megismerhetők a részletek.[5] Donner a kápolnaépítkezés és a belső kialakítás teljes folyamatát maga irányította, koordinálta a pozso-

nyi, bécsi, deutsch-altenburgi mesterek (többek között Jakob Bauer pallér, Johann Tham lakatos, Wolfgang Eller ács, Peter Eller rézműves, Johann Ernst Kristelli harangöntő, Franz Christian Schreiber, Thomas Hilger kőfaragók, Johann Konrad Wiederkehr kőfaragósegéd, Jacob Piringer stukkátor, Josef Kurz festő, végül a „pictor caesareus”, Daniel Gran) munkáját. 1731 októberében a szobrok műtermi kivitelezése kész és karácsony előtt már minden a helyén áll a kápolnában. Felszentelésére 1732. október 28-án kerül sor, az irodalomban jól ismert ünnepélyes keretek között.

A gótikus dómtemplomhoz hozzáépített, önálló kegykápolna, egyben temetkezési hely gondolatát nyilván Rómából hozta magával az érsek; a tervező építész személye mindmáig ismeretlen – a kortársak Donner műveként dicsérték. Mária Malíková a térségben ezidőt fontos művekkel megjelenő bécsi „Theater-ingeneur”, Antonio Galli Bibiena személyét sejtí a kulissza-szerű formák mögött. A részletképzéshez Galavics Géza tanulmányából[6] idéz analógiákat, Donner és Galli Bibiena együttműködésére pedig az Esterházy Imre ötven éves papi jubileumára emelt – efemer – diadalív a példa 1738-ban. Az ereklyetartó oltár és az „ad vivum” készült síremlékszobor alapos elemzése során az itáliai cinquecento (Michelangelo, majd Giovanni da Bologna) bizonyul az an-

donította az irodalom; majd csak a bécsi katalógusban veti fel J. N. Moll vagy Fritsch szerzőségének lehetőségét a szerző. A pozsonyi dóm még két mellékoltárára szerződött 1737-ben Donner, a fizetséget is felvette értük; az 1867-ben szintén kiselejtezett *Pietà*-oltár (kőből) s párja, melynek közepén *Szent Mihály*-dombormű volt stukkóból, szintén nem lehetett saját kezű alkotás. Az 1738-ban felszentelt máriavölgyi stallumok is elvesztek, szobordíszük semmiképpen sem azonos a Slovenská národná galéria polikróm büszt-sorozatával.

Az utolsó pozsonyi éveket bécsi kapcsolatainak kiépítésére használta fel Donner, s miközben Esterházy Imre nagyszabású megbízásait műhelyére hagyta, ő maga egyre inkább a kispasztika felé fordult. Az 1738-ban Fritschnek átengedett vranovi főoltár mellett 1739-ből, Pozsonyból keltezett, hiteles Donner-mű a Stephansdom lavabodomborműveiből legalább kettő, miközben 1737-től már a Mehlmarktra szánt kút szobrain dolgozott. A két utóbbi esetben Bécs város tanácsa volt a megrendelő; a kútra pályázat útján, Lorenzo Mattielli elől nyerte el a feladatot. Szerződés szerint csak később bővítették ki a Duna négy mellékfolyójának allegóriáival a *Providencia*-kút tervét – a Dunát maga a víz szimbolizálja. A feltűnően hamar elkészült öntőmodelleket 1739 áprilisában hajón szállították Bécsbe, ahol a magisztrátus által rendelkezésre bocsátott anyagból (ólom és ón) a városi öntőházban kiviteleztek a négy nagy szobrot.

Már a pozsonyi könyvben kiértelt, részletező elemzést nyújtja Malíková a kútnak, amely kétféle hagyomány, a vertikális városi kút és a kerti medence kombinációja, egyúttal többnézetű, nyilvános emlékmű. Mind a „fontana”-műfaj, mind az egyes szobrok legfontosabb előzményeit a firenzei reneszánsz Michelangelo-követő szobrászatában látja, inkább, mint a francia kastélyparkokéban. A jó kormányzást jelképező – polgári – *Providencia* antikizáló alakját kissé ellenpontozzák a folyók mozgalmassabban barokk figurái.

Donner 1739. július 3-án vette fel utolsó fizetését az esztergomi érseki pénztártól és Bécsbe költözött. A *Providencia*-kút november 4-i felavatása valóban a megérdemelt sikert jelentette a szobrásznak. Új adat, hogy az Akadémia IV. osztályú tagjának is megválasztották a későbbi – formális – „Hofbildhauert”. Az ezután következő műveket – Pozsony szempontjából jogosan – mint „bécsi epilógust” tárgyalja a következő fejezet, egészen alkotójuk haláláig, majd az utolsó a pozsonyi Donner-követők immár önálló, magyarországi munkásságát. Ez a rész lényegében a szerző 1973-as alapvető tanulmányát elevevén fel rövidítve, Andreas Hütter, Ludwig Gode, Stephan Steinmassler és Josef Sartory, végül az ifjabb Gode, az akadémiaát végzett Josef rokokóba forduló műveinek az újabb irodalomra történő hivatkozásokkal bővített, korszerűsített bemutatásával.[12]

Az 537 gondos jegyzettel és a rövidített irodalom jegyzékével ellátott kötetet német és angol nyelvű rezümé egészíti ki – sovány vigasz ez a teljes fordítás elmaradásáért. A Tatran kiadónál indult, nagyalakú pozsonyi művészet-történet-sorozatot most a Pallasnál folytató könyv bőségesen és jól illusztrált, talán csak az önálló színes képtáblák minősége kifogásolható. A szerzőjét mindig jellemző, megbízható apparátusból legfeljebb a forrásszövegek bővebb idézését hiányoljuk – így pl. van Driesch tanácsosnak az Országos Széchényi Könyvtárban fölfedezett leveleiből. Reméljük, hogy az „in extenso” forrásközlést befogadja majd a nagymonográfia, melynek sarkalatos fejezeit ezzel a könyvvel bízást elkészültnek tekinthetjük.



3. G. R. Donner (?): Mária vigasztalása. Gipszdombormű, 1735 körül. Eger, Dobó István Vármúzeum

Az Österreichische Galerie kiállítása az alsó Belvedereben – Georg Raphael Donner 1693–1741 – természetesen természetesen Donner bécsi főművei, egészen pontosan a *Providencia*-kút köré szerveződött, a szobrász itteni műhelytársai, akadémiai követői felé tágitva a kört (néha bizonytalanul is). A tárlat a Donner-életmű és bécsi, ausztriai kisugárzásának felgyűjtését, extenzív bemutatást tűzte ki célul, egyben felkínálta megoldásra a régóta gyűlölt attribúciós problémákat. Az eredmény, vagy legalábbis a javaslat mindig elgondolkodtató, olykor egyenesen meglepő. Hogy a végén kezdjük: általa a Donner-oeuvre leginkább kétségekkel gazdagodott, míg egy másik, nevezetesen Jacob Gabriel Mollinarólé a szemünk láttára tekintélyessé terebélyesedett.

A rendezés ugyanis – Michael Krapf elgondolása szerint –, bár nagyjából szintén időrendet követett – hiszen elől állt ismét a kandeláber és a négy legkorábbi szobrocscs, középen pedig (szokott helyén) a kút, újból rendbehozva, sőt, egy a földön (a vízben) elhelyezett „pisztárángszerű” hallal is kiegészítve, az utolsó teremben pedig (mint mindig) az egyik művészi „eredő”, Balthasar Permoser szobra a kései követők hosszú sorát zárta – alapvetően a döntéskényszeret provokálta. Száz év után, vagy most először egymás mellé kerültek a „több példányban létező”, egymástól messzire szakadt sorozatok, a zavarba ejtő variációk, s a katalógus-cikkek, velük a képcédulák olykor nem várt meghatározásokat kínálnak. Az attribúciók ugyanakkor nem véglegesek: szokatlan, de mindenképpen korrekt módon alternatívákkal is találkozhatunk.

A másik vezérlő elvet maga a helyszín nyújtotta: az alsó Belvedere teremcsőre olyannyira természetes közege Donner és kortársai művészetének, hogy itt csakis észrevétlenül installációról lehetett szó. Voltaképpen a változatos helyiségek dimenziói szabták meg a csoportosítást, miközben valamennyi „donneri” prototípust a saját leszármazottaival vettek körül. Szuverén művekkel jelent meg többek között Jakob Christoph Schletterer, Johann Nikolaus, Balthasar Ferdinand és Anton Cassian Moll, Johann Baptist Hagenauer. Szinte valamennyi kisszobra látható volt Johann Georg Dorfmeisternek, rajtuk a jól olvasható szignatúra, amely ugyanúgy „Dorffmaister” vagy „Dorffmeister”, mint a Magyarországra elszárma-



2. Huszár Ferenc (?): Krisztus az Olajfák hegyén. Olajfestmény, 1780 körül. Eger, Dobó István Vármúzeumi

tikvítás közvetítőjének. Ennek dominanciájával némi képp ellentétet az anyagok sokféleségéből (a portál „márvány” drapériája például gipszbe mártott, festett vászon) és a (Bibiena-féle?) dekorációs elemek tarka mozgalmasságából adódó, mégiscsak barokk összhatás. Az oltár predella-reliefjei, ill. a tabernákulumajtó Donner első ismert bronzöntvényei, melyekhez most, van Driesch levelének bizonyítéka szerint is társul a – korábban Annibale Fontana művének vélt – pozsonyi kandeláber-pár. Különös, hogy a hét *Passió*-dombormű közül csupán a középső, *Pietà* után készültek másolatok – talán ez az egy volt már Bécsben modell-állapotban. A Troger-kölcsönhatású (?) *Jézus az Olajfák hegyén* egyetlen utánérzete az egri múzeum hagyományosan Johann Lucas Krackernek attribúált, igénytelen kis képe bizonyára Pozsonyban készült, s így inkább a pozsonyi származású segéd, Huszár Ferenc munkája lehet.[7]

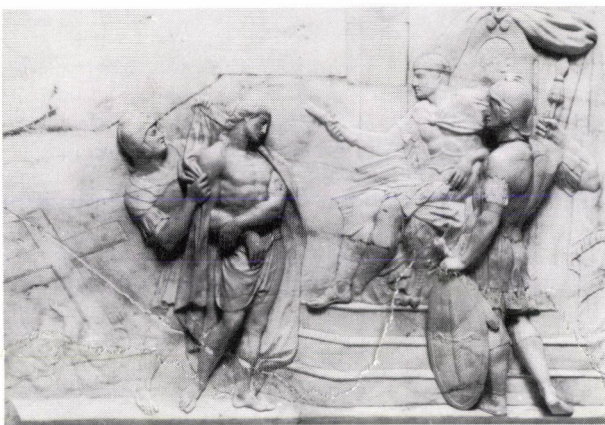
Az Alamizsnás Szent János-kápolna, amelynek munkáiért anyag- és útiköltséggel, 400 forint jutalommal együtt összesen 6525 forint 33 krajcárt fizettek ki Donnernek, meghozta végre a kellő elismerést. 1734 végén

kapja az „aedificiorum director” címet, s hírneve most már elhallatszik Bécsbe, ahonnan, tudjuk, megrendeléseket is kap. A primás egyelőre inkább iparművészeti feladatokat ad, Donner kelyheket készít Ignaz Wurschbauer, Joseph Würth és Joseph Rott közreműködésével.

1735. november 5-én (az új forrás, van Driesch emlékezete szerint 11-én, Szent Márton napján) szentelték fel a dóm hatalmas főoltárát, melynek szobrászi munkálatai az érseki nyári palota „laboratóriumában” már az előző évben megkezdődtek, miután Esterházy 1734. április 8-án elbontatta a középkori oltárokat. Erről a vállalkozásról kevesebb levéltári adat áll rendelkezésre, de a számadások látszólag mellékes információi alapján nyomon követhető a kivitelezés folyamata. Az Alamizsnás-kápolna iparos- és művészgárdája (Portenhauser, Eller stb.) alig cserélődött: júniusban fizetnek Vaclav Pfeiffer stukkátornak, novemberben Simon Mitterhofer és Matthias Heffinger kőfaragóknak. 1735 januárjától ismertek a Donner által nyugtázott kifizetések (összesen 4281 forintot kaptak), s ez év elején vágja ki Konrad Weiderkehr a szentély új, kerek ablakát. Július 9. és 13. között szállítják a szobrokat a dómba tizennyolc lóval, kétszáz emberrel. Az 1867-ben lebontott főoltár eredeti állapotát őrzi egy régi fénykép, amely jól összevethető van Driesch leírásával 1735-ből és Mária Terézia pozsonyi koronázásának ábrázolásaival. Előkészítő rajzok, vázlatok – pedig voltak – ezúttal sem maradtak ránk.

A Bernini-eredetű cibórium-oltár közvetlen előképét Alessandro Galli Bibiena (azóta szintén lebontott) mánheimi jezsuita főoltárában találta meg Malíková, s így itt is Antonio Galli Bibiena építész-tervezői közreműködését feltételezi.[8] A második nagy kérdés a főoltárral kapcsolatban az új művészi anyag, az ólom bevezetésének indoklása. A technika elsajátítását Donner rövid, 1727-es müncheni tartózkodásának idejére teszik.[9] Az eddig egyházi szobrászatban ismeretlen (kutaknál, kerti szobroknál szokásos), feltehetően gyakorlati okokból választott ólom-ön „compositio” öntését Donner maga végezte – monumentális szobrok esetében nyilván nem segítség nélkül. Az alacsony olvadáspontja miatt könnyen megmunkálható, hidegen már nemigen cizellálható, szürkén patinázódó, matt fekete felületű fém alkalmazásának művészi következményeiről már sokat írtak az elemzők. Harmadik csomópontja a pozsonyi főoltár megközelítésének az ikonográfia. Malíková a barokk lovasemlékmű típusához keres itt analógiákat, majd velencei előképekre vezet vissza a magyar korona ábrázolása és Esterházy Imre rejtett portréja által aktualizált Szent Márton-jelenetet – részletesebben is kifejtve egy 1992-es külön publikációban. Könyve csak utóiratban reflektálhatott Mojzer Miklós 1989-es megközelítésére, melyet 1992-ben megjelent, saját „cáfolatával” együtt a bécsi katalógus szintetizált.[10]

Donnernak a főoltárt követő magyarországi nagy munkáit még abban az esetben sem tartja saját kezűnek a kutatás, ha azt szerződés bizonyítja. Kivétel csupán az 1738-as Pálffy János-reliefportré, amelyet ugyan felfedezője, Aggházy Mária műhelymunka gyanánt publikált,[11] újában mégis visszakerült az *œuvre*-be. Az 1736-os év nagy feladata a máriavölgyi kegytemplom főoltára volt, valamint a pozsonyi dóm szentélyének szoborfejes stallumai. Malíková – igen meggyőző érveléssel – Gottfried Fritsch korai művét véli felfedezni a – fennmaradt – máriavölgyi kőszobrokban, a pozsonyi büsztök némelyikében, akárcsak a pozsonyi irgalmasok főoltárszobraiban – az 1992-es katalógusban kissé mintha visszakozna. A trinitáriusok ún. Zichy-oltárát mindig is segédnek tulaj-



4. G. R. Donner után: Krisztus Pilátus előtt. Alabástrom, 1750 körül.
Lappang



5. G. R. Donner után: Mária vigasztalása. Alabástrom, 1750 körül.
Lappang

zott, s a szobrász által sajnálatosan elfeledett rokoné, a soproni festő Dorffmaister „Istváné”. A nagy tárlaton belől az ünnepelelt éremvőő öccsének, Matthäus Donnernek példásan előkészített, szinte monografikus kiállítása is megfért, míg a „legkisebb fiú”, Sebastian Donner csupán az ismerősei tevékenysége, többek között Kőrmöcbányán, csak a kutatás érdeklődési köréből, mindkét tárlatról készült. Az apró kabinetekbe rajzok és egyéb gra-
múvek kerültek Donner kortársaitól, szép számmal a tárlatig. A rendező szándéka itt nyilván ked-
vességének, a Troger–Donner barátság művészi lecsa-
pódásának érzékeltetése volt, miközben teljesen figyel-
men kívül maradt egy másik szobrász, az idősebb Joseph
Winterhalter Troger figuráit szó szerint térbe fogalmazó,
am Donner befolyásától sem mentes életműve. (Szeren-
szére a Pigler nyomán ismét megpendített Donner–Mo-
art-párhuzamba nem bonyolódott a kiállítás.)

A katalógus hatalmas és pazarlóan szép.[13] Az év-
orduló jelképévé emelt, felhős kék égbolt elé montíro-
tt *Providencia* ugyan nem mindenkinek tetszett, a ke-
nyfedelű, vaskos könyv belíveinek színes és fóként
lete-fehér reprodukciói, hála a fotósoknak, a finom gra-
kusi beavatkozásnak és az igényes nyomdatechniká-
ak, méltón közvetítik a szobrok élményét. Néhány szép
észletfelvétel (így az aranyozott [!] gurki *Pietà* vagy a
kútfiguraké) és a kissozobrok többnézetű fotósorozata
egyeneseen letálatat.

A szerzőgárda nagyjából azonos a bécsi kiállításren-
dező stábbal, egy-egy tanulmány írására kértek csak fel-
áram külföldi szakértőt. Michael és Almut Krapf közös-
tve a továbbiak elméleti alapját nyújtja: G. R. Donner –
F. Oeser – J. J. Winckelmann: *Edle Einfalt und stille Größe*
ú tanulmányuk egyrészt beszámol Donner teljes ed-
i irodalmáról, másrészt kifejti, hogy miképpen szol-
t Donner művészete, saját antikvitás-recepciója pél-
ként a winckelmanni művészetelmélet alapfogalmait
– hajdani pozsonyi tanítványa, Oeser „szóbeli” köz-
vetítése által. A tétel Savoyai Jenő (utóbb Drezdába ke-
rült) herkulaneumi szoborgalériája illusztrálja s a kiállí-
táson egy római szoborfej, illetve a jóindulatúan „köze-
pes művésznek” aposztrofált, fontos „adatközlő” Oeser
egyetlen akadémiai rajza.

Maria Pözl-Malikova átfogó tanulmánya, *Zu Leben und
Werk von Georg Raphael Donner* immár a nagymonográfia
előlegezett rezüméje, bőven adatolt szinopszisa, amely a
kutatás akkori legfrissebb, 1993-as állását tükrözi. Eny-

nyiben, valamint arányaiban különbözik 1989-ben lezárt
kéziratú pozsonyi könyvtől, amelyre emitt bőven hivat-
kozik. Kifejtettebb a katalógusban a pályakezdés proble-
matikája (még mindig kérdés a Giulianival való találko-
zás helye és pontos datálása), bőven adatolt a korai salz-
burgi időszak és a müncheni próbálkozás. Nagyjából a
Providencia-kút – 1989 óta még jobban – kidolgozott elem-
zéséig befejezettek tekinthető a kutatás; a gurki *Pietà*ról
egy viszonylag friss publikációra hagyatkozik.[13a]

Bécs városa és a Donner-főmű kapcsolatának történeti
áttekintését nyújtja Walter Öhliger (*Der Wiener Magistrat
als Auftraggeber und Eigentümer des Donner-Brunnens*) a kút-
szobrok elő- és utóéletének nyomon követésével egészen
máig; illusztrációi közül Otto Wagner merész elhelyezési
terve kelt – pozitív értelmű – feltűnést.

Jean Philippon franciáról németre fordított esszéje
(*Georg Raphael Donner: Ein österreichischer Bildhauer zwi-
schen Barock und Klassizismus*) Donner alapvetően barokk
tér- és mű-szervezését kívánja szembesíteni 17. századi
és még régebbi antik(izáló) példákat követő figurafelfo-
gásával – beleesve a klasszicizmus-fogalmak nyelven-
ként változó értelmezési csapdájába. Mojzer Miklós a ma-
gyar szerzőnek felkínált „Donner és Magyarország”-té-
mát a pozsonyi főltár újabb ikonológiai elemzésére vál-
totta: *Die szenische Ordnung des Pressburger Hochaltars von
Georg Raphael Donner* címmel. Az immár harmadik vál-
tozatban[14] elkészült, rövid Esterházy Imre-pályakép-
pel és korrekt forráshivatkozásokkal bővített, lehiggadt
hangvételű tanulmányt Pigler Andor emlékének ajánlot-
ta. Az alapvetően Troger-kutató és -értő Michael Krapf a
két művész salzburgi eredetű barátságát igyekszik a nagy-
szerű Donner-portrétól elindulva, műveik motívum-azo-
nosságait kimutatva, egész életükön végigvonuló szel-
lemi párhuzamnak beállítani – nem minden elfogultság
nélkül: *Georg Raphael Donner – Paul Troger: Eine Künstler-
freundschaft*. Holott az azonos nagyságrendtől, művészi
minőségtől eltekintve, ritka divergenciáját mutatják a ké-
sőbarokk stílusváltozatainak, s ebben különös módon ép-
pen az Itáliát valóban megjárta festő a konzervatívabb.

A Donner-követők legújabb feldolgozása következik:
Ingeborg Schemper-Sparholztól a bécsi akadémián tanu-
lólé, Matthäus Donner pályaképe, oktatási gyakorlata és
az azzal kapcsolatos forráskutatások fényében (*Georg Ra-
aphael Donner und seine Rezeption an der „Kais. freyen Hof-
Academie der Malerei, Bildhauerei, und Baukunst” im 18.
Jahrhundert in Wien*), majd Jacob Gabriel de Mollinarolo,

detto Müller – Polycletes Austriacus életművéé Lorenzo A. Ronzonitól, egyelőre a konkrétumokból (ami hat, forrással igazolt, illetve szignált műve, középpontjukban a győri ólom-mellékoltárokkal) kiindulva és óvatosan szélesítve azt az ólom-feszületek „Christo morto”-típusú sorozatáig. Az exkurzus, Mollinarolo és Johann Georg Dorfmeister műveinek stíluskritikai összevetése a katalógus attribúciós javaslataihoz szolgál magyarázatul. Milos Stehlík tanulmányának (*Georg Raphael Donner und Mähren*) első-sorban a Morvaországba származott pozsonyi segéd, Gottfried Fritsch ottani, kitűnő, főként fehér stukkó-œuvre-je a tárgya, saját, immár több évtizedes kutatásai alapján, amelyek még a közelmúltban is hoztak új eredményt.[15]

A sort Michael Krapf immár harmadik írása zárja: *Georg Raphael Donner: Gedanken zur Situation des Bildhauers im 18. Jahrhundert in Wien*. Ebben részint akadémiai levéltári források, a 18. századi irodalom, részint szobrászműtermet ábrázoló, gyakran fantázia-szülte vagy jelképes értelmű, híres atelier-képek elemzésével rekonstruálja Donner műhelygyakorlatát, hogy végül visszakanyarodva Troger portréjához, abban (is) a Pygmalion-legenda újkori szenvedő (teremtő) alanyát lássa, láttassa. A katalógus-részt az egy kivételével Schlager után újból közölt dokumentum-válogatás és időrendi életrajzi táblázat, valamint a rövidített irodalom jegyzéke egészíti ki.

Maga a katalógus hétszerzős, de ők mind a bécsi „Arbeitskomitee” tagjai vagy munkatársai: a már felsoroltak mellett közreműködött még Alfred Bernhard-Walcher (az egyetlen ókori műnél) és Barbara Wild. Az összesen 211 tételt számláló, elemző műjegyzék tanulságaiból (amely valamennyi kiállított tárgyat tartalmazza, az oklevelektől a bécsi porcelánig) most a szűkebben vett Donner-életműből kiindulva tallóznék.

Napjainkig Pigler Andor monográfiája volt az etalon, amely először rendezte, és inkább megsűrte a múlt század közepétől nagy kegyelettel gyűjtögetett életművet. A budapesti Szépművészeti Múzeumban őrzött szobrokat Balogh Jolán 1975-ben megjelent katalógusa kanonizálta, a bécsiek zömét Elfriede Baumé 1980-ban. Lényeges „gyarapodást”, méghozzá korai, hiteles művekkel a prágai terrakotta *Pietà*, majd a New York-i és a a frankfurti ólom *Apolló*-szobrok felfedezése jelentett.[16] Ezek a művek elnyerték „igazol” bemutatásukat a mostani kiállításon, s a katalógus az előképül szolgált, annak idején Bécsben (a Liechtenstein-gyűjteményben) őrzött és antik szoborként tisztelt Duquesnoy-szobrok fényképét is közli. A már többször örömmel említett pozsonyi kandeláber mellett ismét bronz-levonatai képviselik az Alamizsnás-kápolna domborműveit, majd – időrendben – a breitenfurti kastély márványszobra, VI. Károly *apoteózisa* következik, két, szintén jelzett, reprezentatív portré mellett. Ezután viszont elkezdődik a – még ugyancsak Pozsonyból datált – kisméretű, több példányban ismert művek, s velük az attribúciós bizonytalanságok sorozata. Az élen általában a még Matthäus Donner által a bécsi Münzamt-ra hagyott, a Georg Raphael Donner halálakor felvett jegyzékben szereplőkkel is azonosítható, következésképpen saját kezű prototípusnak tekintett viaszdomborművek állnak, jelenleg az Österreichische Galerie letéti műtárgyaiként kiállítva. Az első ilyen páros az 1735 körülre datált *Levétel a keresztről* és *Krisztus siratása*, amelyeknek (szintén viaszból) műhelymunka-párdarabjai a Kunsthistorisches Museum Kunstkammerjából kerültek bemutatásra. Claudia Maué (Diemer) publikációiból a két összetartozó darab szinte valamennyi további változata ismert, közülük most (is) a budapesti Iparművészeti Múzeum fele mére-

tű, rokokó keretelésű domborműveire esett a választás Donner „követőjétől”.[17]

Érdekes módon éppen ezek, a viasz-eredetítől meglehetősen eltávolodott kompozíciók szolgáltak előképül a 18. század végén elterjedt monokróm festményekhez, amelyek zöme Caspar Franz Sambach nevéhez köthető, és melyeknek szép számú kollekciója volt látható az 1993-as „barokk” év különböző kiállításain. Találónan állapította meg Garas Klára a Budapesten bemutatott nagyszebeni *Keresztlevétel* (1782) kapcsán, hogy Sambachnak ezek a jellemzően késői képei sohasem Donner saját kezű domborműveire vezethetők vissza. A tárgyalt bronzszínű festmény azonban még mindig az Iparművészeti Múzeum reliefséhez áll a legközelebb, míg távoli, virtuális párdarabja, a pozsonyi városi galéria rézdomborítást imitáló képe, hátoldalán az értelmezhetetlen, utólagos „Caspar Raffalt 1721”-felirattal (ami nyilvánvaló elírás) szintén Sambach műve lehet. Mindenképpen a még Matthäus Donner idejében másolt darabok továbbterjesztéséről, most már valóban „winckelmanni”, neoklasszicista, monokróm újrafeldolgozásáról lehet szó, amelyeket azután Sambach akadémiai tanítványai is variáltak. Egy-egy donneri motívum még többszörös áttétel után is felismerhető, így például a Stephansdom lavabo-domborműjének Ismael-alakja a Szombathelyről a Magyar Nemzeti Galériába kölcsönzött grisaille festményen – *Venus siratja Adonist* –, méghozzá jobban, mint az 1750 körüli azon tárgyú, akadémiai gipszreliefen.[18]

Következik a *Krisztus Pilátus előtt*–*Mária vigasztalása* páros, elsőként szintén a Münzamt patinázott viaszdomborműveivel. A *Mária vigasztalása*-reliefnek létezik egy másik, műhelymunkának tartott viaszpéldánya is a Kunstammerben; ahogyan az előző dombormű-páré, ez is a Neulerchenfelderkerche padlójából került elő, sérülten. Pigler Andor sorolta melléjük (mint másolatot) az egri Érseki Líceum Múzeuma 1920 óta publikus, aranyozott gipszdomborműveit, melyeket a közép-európai barokk évében szintén láthatott a közönség. Felismerve a formázás apró eltéréseit, Maria Pötl-Malikova saját kezű változatként állította ki a *Krisztus Pilátus előtt*-gipszreliefet Pozsonyban, míg több évtizedes lappangás után darabokban előkerült párja némiképp helyreállítva a budapesti Pentagonale-kiállításon debütált. Ennek katalógusában ugyanez a szerző már óvatosabban fogalmazott egy másik – eltűnt – Donner-domborműpár tanítványi levonatának értékelte a kvalitäts gipszeket. Klosterneuburgból válogattak a bécsi tárlatra egy kisebb méretű márvány-változatot (csak a *Mária vigasztalásáét*), amelyhez magyar magántulajdonból még egy, sérült alabástrom (?) reliefs párt tudunk (ma már csak fényképen) csatlakoztatni. Tanulmányában Ingeborg Schemper-Sparholz felveti az „eredeti” viaszdomborművek Matthäus Donner szerzőségének lehetőségét is, mégpedig újból visszacsatolva a pozsonyi Alamizsnás-kápolna oltárpredellájának feladat- és témaköréhez.[19]

Minden bizonnyal az akadémiai szobrász-tanár fivérnek köszönhető ezeknek a sorozatoknak a feltűnő darabszáma, de valódi magyarázatot csak a viaszdomborművek eredeti rendeltetésének meghatározása nyújthat. Csak a kisméretű, sérült *Krisztus és a samáriai asszony a kútnál* esetében ismerünk szilárd anyagú, sokban lényegesen eltérő megvalósulást – többet is. Közülük a Stephansdomba készült, párjával együtt az Alsó Belvedereben állandóan látható márványdombormű szignált, a további példányok bonyolult kapcsolatát legutóbb Claudia Maué elemezte.[20] Ez a viaszrelief tehát bozzettóként funkci-



6. Bécsi szobrász, 1750–60 körül: *Fekvő férfiakt*. Terrakotta. Budapest, Magyar Nemzeti Galéria

onált, s hasonló, vagy elbírálásra szánt mutatóvány-példány lehetett a többi, vázlatos vagy „befejezett”, gyakran bronzszínűre festett, mintázott darab is. Ezeket a későbbiekben külső, mechanikai hatás már nem érhet – hiszen akkor nem maradtak volna meg máig –, bármiféle továbbfelhasználáshoz újra kellett alkotni őket – még ha ismét viaszból is. Homokforma, fémöntvény, gipszminta szükségképpen csak egy másik példányról készülhetett, amely elvben szintén lehetett saját kezű, de akadémiai másolás céljára már csak ezek további levonatai szolgálhattak. Nem minden esetben idegen tehát a „másodpéldány”, így talán az egri gipszek is egyazon alkotófolyamat következő stádiumát őrzik.

Teljességgel, sőt túlságosan is befejezettek viszont a *Páris ítélte* és *Venus Vulcanus műhelyében* című, nagyméretű domborművek, melyek ólom-példányai a budapesti Szépművészeti Múzeum biztos provenienciájú és Donner-szerzőségű darabjaiként kerültek bemutatásra a pozsonyi kiállításon és annak katalógusában. A GRD-szignóval ellátott bronz-változatokat ellenben másodpéldánynak tekintette Elfriede Baum kivételével eddig minden katalógizálójuk. Most, érdekes érveléssel fordult a kocka: Maria Pötzl-Malikova a magas öntartalmú ólomöntvényeket tartja 1750 körüli műhelymunkának, finom részletelemzéssel ismét két-két különböző öntőformára ve-

zetve vissza a látszólag egyforma kompozíciókat. Az már csak a sorok között olvasva (de nem a „fejlécből”) derül ki, hogy szerinte a bécsi bronzok is utólagos öntéssel, ám Donner eredeti modelljéről készülhettek, így némiképp Pigler véleményéhez és Claudia Maué határozott „sem-sem” állításához is csatlakozik a szerző. Állásfoglalásába idővel valószínűleg bele kell nyugodnunk (bár, mivel két későbbi öntés feltételezett modelljeiről kell, stíluskritikai elvonatkoztatással, Donner saját kezűségét megállapítani, elvben még visszajára is fordulhat) – az indoklás fontos elemét képező harmadik, *gipszdombormű-pár* (a bécsi Hauptmünzamt tulajdonában) feltűnően hiányzott a kiállításról.[21]

A következő, fájó „dezattribúció” a Szépművészeti Múzeum négytagú ólom kisszobor-sorozatát érte, bár itt mindjárt új meghatározásra is született javaslat. Luigi Ronzoni igen szigorú revíziót végzett a *Merkur-Venus*-párosokon (ikonográfiájukat egyelőre még ne bolygassuk): csak a bécsi Belvedere és a nagyszebeni Brukenthal Múzeum (sajnos, most sem kiállított) szobrai bizonyultak saját kezűeknek. Donner műhelyének tulajdonította a szentpétervári darabokat, a nürnbergi *Merkur*t, 1745–50 körüli Donner-követőknek pedig a braunschweigi párost, a bécsi Kunsthistorisches Museum kettőjét, valamint egy magántulajdonú ólomszoborcskát. 1750 körüli Donner-követő műveként szerepel a budapesti *Merkur*,



7. Andreas és Joseph Schmutzer: Mátyás király apoteózisa. Rézkarc, 1737

Venus, Meleagrosz és Diana is, apróbetűs attribúciós ajánlattal Jakob Gabriel Mollinarolónak. Amennyiben elfogadjuk a kifinomult megkülönböztetések logikáját, valóban feltűnik a Szépművészeti Múzeum négyesének a bécsi „eredetiktől” eltérő, ám szintén karakteres szobrászi formálása, amely mind a műhelymunka-, mind a kópia-minőségen felülemelkedik. S minthogy Luigi Ronzoni, alapvetően a győri ólomdomborművek részletformáiból kiindulva, „Feinkenner” gyanánt képes azokat meglátni a bécsi névtelenek vagy nem Donnernek bizonyultak kabinetdarabjain is, az egyre meggyőzőbben bővülő Mollinarolo-életműbe való besorolás ellen nincs okunk tiltakozni. Hasonló sorsra jutott a népszerű *Pihenő nimfa kiskutyával* valamennyi példánya, méghozzá anélkül, hogy meglévő (vagy valaha volt) donneri eredetét társíthatnánk hozzá.[22]

A katalógusban Ronzoni lezárja az évszak-ábrázolású ólom kisszobrok szerzőségi vitáját is. Amellett, hogy a század eleje óta Mollinarolo, ill. Johann Georg Dorfmeister neve váltakozik a sorozat kapcsán, a *Négy évszak* ikonográfiája is megdőlt, mióta (a berlini darabokkal) legalább hatra emelkedett az összetartozó figurák száma. Míg Eszláry Éva 1984-ben kísérletet tett arra, hogy Ripa alapján hónap-ábrázolásokként határozza meg a – szerinte – Dorfmeister-sorozatot, a bécsi kiállítás egy 1755–60 közé datált *Tavas–Nyár–Ősz*-szériát és egy későbbi *Ősz*-figurát mutatott be Mollinarolo műveként, elvben ez utóbbihoz társítva a Pigler által a Rakovszky-gyűjteményből publikált – lappangó – allegorikus nőalakot. A Szépművészeti Múzeum új szerzeményű *Augusztus*(?)-figurája vé-

gül mindegyik sorozatból kimaradt, ahogyan sem Mollinarolo, sem pedig Dorfmeister, hanem azoknál későbbi bécsi szobrász, talán műhelytárs munkájaként tette közzé a budapesti barokk kiállítás.[23] S míg Bécsben, és Mollinarolo egyre kiterjedtebb életművében egyaránt igen rangos helyre került a Szépművészeti Múzeum „*Noli me tangere*”-domborműve, Lorenzo Ronzoni megfosztotta Pigler óta hagyományos Hagenauer(?)-attribúciójától a gyűjtemény (fej nélküli) fekvő terrakotta férfiaktját. Ugyanez a „Bécs, 1750 körül” óvatos meghatározás illeti tehát a Magyar Nemzeti Galéria kisebb méretű, feketére festett, szintén fekvő, terrakotta férfiakt-szobrát is, amely, lévén ólmot imitáló kútszobor-terv, „G. R. Donner” táblácskával érkezett magántulajdonból a múzeumba. Ha valóban létezett Mollinarolo-műhely, talán ismét azzal lehetne kapcsolatba hozni a nem minden nézetből korrekt anatómiájú, kis fejű, vágott szemű, fitos orrú férfit, akinek látszólag iszapba süppedő robosztus teste – különös vezizmussal – kissé el is tűnik a puha alapon.[24]

Régóta halogatott vagy éppen a mostani kiállítások által exponált részproblémákkal jelentkeztek a *Georg Raphael Donner, Einflüsse und Auswirkungen seiner Kunst* címmel 1993. július 1–2-án megrendezett nemzetközi kollokvium előadói. Érdekes módon a vártnál több téma nyújtott kapcsolódási pontot a magyarországi művészet történetéhez. A „korai művek” délelőttjén Ilse Schütz a passauai dóm – valaha Donnernek attribuírt – szószéke új meghatározását vezette fel, méghozzá a „rég magyar rajzművészet” egyik emlékének, Johann Güntzel 1727-ben szignált szószék-tervének a segítségével. A pozsonyi levéltárban, egy oltár vázlatának társaságában őrzött rajz és a szószék meglepő egyezéseket mutat; az előbbiről bebizonyosodott, hogy lerajzolás, méghozzá az Antonio Beduzzi és Lorenzo Mattielli közös műveként Bécsben kivitelezett passauai szószék egyik korábbi tervvariánsáé. Az, hogy a csak eperjesi műveiről ismert Güntzel miképpen jutott előképéhez és mi volt a szándéka rajzaival a leleszi premontreiekénel – már nem a Donner-kutatás gondja.[25]

A salzburgi Regina Kaltenbrunner alighanem az egész programsorozat legnagyobb meglepetésével szolgált: Donner két, jelzett grafikáját fedezte fel egy-egy 1728-ban kiadott természettudományos munka belső címdoldalán. Mindkét, Donner előrajza után készült rézmetszet Salzburg új, éppen kinevezett hercegeiré, Leopold Anton Firmiant dicsőítő, rejtvénytyszerű allegória, melyeknek csak pár mitológiai figurája vethető össze Donner korai szobraival – talán inkább érmeivel. A felfedezésre reflektálva, Maria Pörtl-Malikova már a katalógus tanulmányában javasolta az eddig egyetlen, Donner nevéhez kapcsolt, majd példátlan volta miatt elvitatott grafikai lap újbóli szemrevételezését. Bél Mátyás *Notitiája* III. kötetének a Schmutzer-fivérek által jelzett frontispiciuma Mátyás király ikonográfiájában foglal el kitüntetett helyet. Az uralkodó apoteózisához ugyanis azt az apokrif portrét használta fel – szoborbuszt gyanánt –, amely az antik faun-ábrázolásokkal új, humanista felfogásban „Attilát, Isten ostarát” idézte fel. A Bél Mátyás szerint „Vindobonában látott kép után” készült királyportrének legfeljebb allegorikus körítése alkalmas hiteles Donner-művekkel való összehasonlításra. A szituáció mindenestre analóg: az érseki székhely – igaz, protestáns – nagy tudósa kér ilusztrációt könyvéhez, többet is, melyek közül néhányat Oeser, tudjuk, szignatúrájával is ellátott.[26]

Némi csalódást okozott, hogy Donner szobrászatának legalaposabb mai ismerői ezúttal ikonográfiai fejtegeté-

sekbe bocsátkoztak. Maria Pötzl-Malikova ugyan a salzburgi Mirabell-kastély lépcsőházi szobordíszé programjának fölfejtése mellett néhány figurát – kezdőre valló gyengéik elismerése mellett – visszajuttatott Schletterertől Donnernek. A szignált *Párist Aeneasnak* értelmezve a „Gens Julia” tagjait nevezte meg a nagyszobrokban, *Anchisesztől* kezdve *Julius Caesarig*. A téma helyi aktualitását – az érsekség „új Róma” ambícióján túlmenőleg – az elpusztult Bartolomeo Altomonte-freskó magyarázná. A Donner-reliefek monográfusa, Claudia Maué-Diemer Nürnbergből most a műkereskedői, gyűjtői igényt kiszolgáló kisszobor-termés hagyományos ikonográfiáját kívánta helyesbíteni: szerinte az egyetlen, írott forrásban is megnevezett *Merkur* párja *Venus* helyett *Amphitrité*, *Meleagrosz* pedig *Atalanta*, s a csoportok a négy évszak, illetve a négy elem gondolatköréhez is kapcsolódhattak. A római mitológiánál is távolabbi, ókori víz-legendák bevonásával, antik formai analógiák segítségével elemezte Michael Krapf a *Providencia*-kutat, „auf der Suche nach dem Goldenen Zeitalter”. [27]

Thomas DaCosta Kaufmann a princetoni egyetemi múzeum tulajdonában lévő apró *Venus*-faszobrot mutatta be, két rokon emlékekkel együtt, mint Donner lehetséges művét. A résztvevők azonban meggyőződően kizárták ezt az anyagot és technikát a műhely gyakorlatából, ahogyan – Matthäus Donner szignált „akadémiaja” kivételével – az Amerikában őrzött pompás barokk szobrász(?)rajzok egyikét sem sikerült ehhez a körhöz kapcsolni. Luigi Ronzoni ezúttal a Donner *œuvre*-jéből elvitatott, kulcsfontosságú kisszobrok Mollinaro-szerzőségét bizonyító, látványos „mikroelemzését” végezte el. [28]

Jaromír Neumann is faszobrokkal, mégpedig a morvaországi Budišov kastélykápolnája 1721-ben Bécsben készült teljes berendezésével próbálta bővíteni Donner életművét – az időközben terjedelmes cikk formájában is megjelent hipotézis a parázs vita során nem nyert elfogadást. [29] A fenti programváltozás miatt nem olvashatta fel Karl M. Pötzl évtizedes fémösszetétel-kutatásait öz-

szegző előadását. [30] Szívességéből most ismertethetem a (többivel együtt) megjelenésre váró munkát, amelynek egzakt, táblázatokba rendezett adatait különös (és sajnálatos) módon nélkülözték a kiállítási katalógus-tételek, még Maria Pötzl-Malikováéi is. Jó néhány fémszobor és -dombormű ötvözetéről rendelkezésre állt már a százalékos arány, így érthetetlen, hogy miért szerepel következetesen aranyozott bronz dombormű gyanánt a budapesti Iparművészeti Múzeum két sárgaréz reliefje, és miért csak kérdőjel sejteti a Szépművészeti Múzeum *Venus Vulkanus műhelyében*–*Páris ítélete*-domborműpárosának valóban magas és Bécsben csak az 1750-es években jellemzővé váló, 32–34%-os öntartalmát. A vizsgált művek közül a legtisztább, 97,9%-os ólomöntvény a Budapesten őrzött két nagy angyalszobor (máig bennük van a samott-mag) – viszontagságos sorsuk mellett ez a lány fémösszetétel is indokolja jelenlegi patinás, itt-ott sérült (restaurálásra szoruló) állapotukat. A rendkívül tanulságos, vegyeszi magyarázattal is ellátott lista egyértelműen bizonyítja az ötvözet műhelyspecifikus voltát; más forrásokból kell azonban kideríteni, hogy ki (a művész vagy az öntőmester) és milyen körülmények határozták meg azt, illetve, hogy mikor milyen öntéstechnika társult hozzá.

Donnernek a „kollektív” nagy munkáknál (a pozsonyi stallum, ill. a máriavölgyi főoltár és kóruspad) betöltött szerepét járta körül Jávor Anna, néhány, Magyarországon már publikus Donner-közei kisebb dombormű, valamint a jelen recenzióban (is) közzétett, lappangó alabástrom reliefpár bemutatása mellett. Peter Fidler – Bernini és Andreas Schlüter analógiájára – újból felvetette Donner építész-tervezői munkásságának lehetőségét, ám az általa összeállított, valóban meggyőző külső, belső, alkalmazott (zömmel pozzói, ill. hildebrandti eredetű) építészeti motívumsor inkább Maria Pötzl-Malikova feltételezését erősítette Antonio Galli Bibiena ebbéli szerepéről. [31]

Távolabbra tekintő ikonológiai vizsgálatot végzett Bernd Wolfgang Lindemann a berlini szarkofág-formájú, ólom-ón-öntésű uralkodói síremlékek kapcsán. Ugyane



8. Osztrák festő, 1780 körül: *Venus siratja Adoniszt*. Olajfestmény. Szombathely, Savaria Múzeum

műfaj másik alkotóelemének, az éremművészetből monumentális emelt, medalionba foglalt udvari portrék antik allúzióit – XIV. Lajos példájára – VI. Károly államgondolata részeként, ismét Matthäus Donner életművében elemelte Ingeborg Schemper-Sparholz.[32]

Az utolsó „szekció” előadásai még szélesebb szobrászi körből merítettek: Jakob Christoph Schletterer korai műveihez társított néhány alsó-ausztriai munkát Johannes Kronbichler, közülük a rosenau kastélykápolna teljes szobordíszéhez elő(?)rajzként a nürnbergi, ún. Troger-vázlatkönyvben talált megfelelőt. Különös, hogy – az egyébként még mindig olasznak, sőt, velenceinek vélt szilézi „Giovanni” – Stanetti tanítása mennyire felismerhető ezeken a műveken, mégpedig Magyarországra elszármazott növendék-rokona, Dionysius műveihez hasonlóan. Milos Stehlík Morvaország Donner utáni szobrászatát ezúttal bővebben, Fritsch és Franz Kohl mellett Schletterer, Winterhalter, Andreas Zahner és Andreas Schweigel műveit is bevonva tárgyalta. A gazdag prágai késő barokk szobor-, bozzetto- és szobrászrajz-termésből Pavel Preiss most Ignaz Franz Platzer (1717–1787) klasszicizmusba hajló rokokó művészetét ismertette. Rodica Vártaçiu a temesvári székesegyház Bécsből szállított főoltárát, s szobrászuk, Johann Joseph Ressler (1700–1772) munkásságát mutatta be, részben új kutatások fényében. Jacek Gajewski egy Bécsből Lengyelországba települt Giuliani-tanítvány, Johann Elias Hoffmann (1691–1751) puławi műveit, vele a Közép- és Kelet-Lengyelországban hagyomány nélkül megjelenő klasszicizáló későbarokk szobrászi vonulatot, annak továbbélését elemezte.[33]

Az előadások, s remélhetőleg velük együtt az értékes hozzászólások szövege a bécsi *Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen* 1995-ös kötetében kerül megjelenésre. A Donner-évforduló ezzel együtt négy opust számláló, tudományos kiadványsorozata most már elérhető közelségbe hozza a nagymonográfia ígértét. A reménybeli szerző, Maria Pötzl-Malikova napjainkban ugyanúgy Pozsonyban tanít az ókor művészetéről, mint tette azt hőse több mint két és fél évszázada. Részpublicációiból kiolvasható, hogy folyamatosan halad a megkezdett úton, az ön maga által megszabott és a Messerschmidt-könyvvel bizonyított szakmai igényességből mit sem engedve. Ezért nyilván fölösleges és illetlen dolog a várható „tanulság” előzetes sugalmazása, de az évfordulós rendezvények többféle megközelítése után – ellenére – szívesebben látnék (viszont) egy depolitizált Donner-értelmezést, olyan formán, mint 1979-ben Kovács Pétertől. Már Pozsonyban felülemelkedett Esterházy Imre nemzeti, egyházpolitikai programján (akaratlanul is absztrahált formában bizonyítják ezt jelen felállásukban az adoráló angyalok), sőt, látszólag öncélú kisplasztikai tevékenységhez „menekült” előle. S bár verbálisan a „Kaiserstil” minden kritériumának megfelel, Donner antikvitást, az itáliai reneszánsz, valamint az udvari (neo)manierizmusok szobrászatát értő és újraalkotó, klasszikus művészetét csak szorgalmas (s lojális) utódai állították a manapság oly érdeklődéssel kutatott Habsburg „Staatsidee” szolgálatába.

Jávor Anna

JEGYZETEK

1 A német verzió: Georg Raphael Donner und Bratislava (1693–1741). Slowakische Nationalgalerie Bratislava, November 1992–Április 1993. Konzeption der Ausstellung und wissenschaftliche Redaktion des Kataloges: Dr. Maria Pötzl-Malikova. Kommissär der Ausstellung und räumliche Gestaltung: Mag. Jozef Lenhart. SNG Bratislava 1992, 120 oldal

2 *Mária Maliková*: Juraj Rafael Donner a Bratislava. Pallas [Bratislava] 1993, 93 oldal, 45 fekete-fehér, 19 színes kép, angol és német összefoglaló

3 *Prokopp Gyula*: Levéltári adatok Georg Raphael Donner pozsonyi éveire. *Ars Hungarica* VI. 1978/2, 331, vö. *Maliková* 1993, 14, 73.

4 Időközben megjelent önálló közlés: *Mária Pötzl-Maliková*: František Portenhauser – bratislavský staviteľ 1. polovice 18. storočia. *Ars* 1/1993, 76–83.

5 Az érsek „consiliarius” Boroszlóba, Sinzendorff bíborshoz intézte leveleit, melyek másolatait az Országos Széchényi Könyvtár Kézirattára őrizi (1646 Fol. lat./II., ill. V. – három levél 1732–35ből), l. *Maliková* 1993, 15, 74.

6 *Galavics, Géza*: Antonio Galli Bibiena in Ungheria e in Austria. *Acta Historiae Artium* XXX. 1984, 177 skk.

7 *Pigler, Andreas*: Georg Raphael Donner. Leipzig–Wien 1929, 106; *Claudia Diemer*: Georg Raphael Donner. Die Reliefs. (Diss. Heidelberg 1977) Nürnberg 1979, 271, 8a kat. szám; A Kracker-nak tartott kép (o. v. 39 x 23 cm) kölcsön a Magyar Nemzeti Galéria állandó barokk kiállításán: *Mojzer Miklós*: A Magyar Nemzeti Galéria késő reneszánsz és barokk kiállítása. Képek és szobrok. Budapest 1982, 56, 464. kiáll. szám; Huszár Ferencről (1733 körül–1798) l. *Voit Pál*: Heves megye műemlékei I. Budapest 1969, 343.

8 *Maliková* 1993, 37–38.

9 *Peter Volk*: Georg Raphael Donner und München. In: Wien und der europäische Barock. Akten des XXV. Internationalen Kongresses für Kunstgeschichte (CIHA). Wien 1983. Bd. 7. Wien–Köln–Graz 1986, 131–134.

10 *Mária Pötzl-Maliková*: Georg Raphael Donner: Hl. Martin mit dem Bettler. In: Barock in der Slowakei. Sonderdruck, Pamiatky a múzea. Bratislava 1992, 28–30; *Mojzer Miklós*: Egy jellemes mecénás: Esterházy Imre hercegprímás. In: Sub Minervae Nationis Praesidio. Tanulmányok Németh Lajos hatvanadik születésnapjára. Budapest 1989, 64–70; *Mojzer Miklós*: Donner egykori pozsonyi főoltáráról. Művészettörténeti Értesítő XLI. 1992, 36–44, l. még a 13. jegyzetben idézett Katalógus, Wien 1993, 101–107.

11 *Mária Aggházy*: Neu entdeckte Werke G. R. Donners und seines Kreises aus der Gegend von Pressburg (Bratislava). *Acta Historiae Artium* II. 1954, 71. Vö. még: Katalógus, Bratislava 1992, 56–58. a teljes irodalommal

12 Vö. *Maria Malikova*: Die Schule Georg Raphael Donners in der Slowakei. Mitteilungen der Österreichische Galerie 17. 1973, Nr. 61. 77–180.

13 Georg Raphael Donner 1693–1741. Unteres Belvedere 2. Juni bis 30. September 1993. 173. Wechselausstellung der Österreichischen Galerie anlässlich des 300. Geburtstages von Georg Raphael Donner. Konzeption und Organisation *Michael Krapf*, Arbeits-Komitee *Michael Krapf*, *Almut Krapf-Weiler*, *Maria Pötzl-Malikova*, *Luigi Ronzoni*, *Arthur Saliger*, *Ingeborg Schemper-Sparholz*. Österreichische Galerie Wien 1993, 685 oldal

13a *Waldemar Posch-Alfred Sammer*: Pietà. G. R. Donner. Wien 1977

14 Az előzmény-tanulmányokról l. 10. jegyzet.

15 *Miloš Stehlík*: Fritschův epilog. Jestě k dubskému oltáři. Sborník prací filozofické fakulty brněnské univerzity, F 32–33. 1988/89, 80–89.

16 *Pigler 1929*; *Balogh, Jolán*: Katalog der ausländischen Bildwerke des Museum der Bildenden Künste in Budapest. IV.–XVIII. Jahrhundert. Budapest 1975, 247–251; *Elfriede Baum*: Katalog des Österreichischen Barockmuseums im Unteren Belvedere in Wien. Wien–München 1980, 97–141. A prágai Pietà első közlése: *E. W. Braun*: Eine unbekannte Pietà aus dem Jahre 1721 von G. R.

Donner. *Kirchenkunst* 5. 1933, 163 skk; a New York-i Apollóé (1725 előtt vagy 1728? Ruth Blumka gyűjteménye): (E. Maser in:) *German and Austrian Sculpture of the Eighteenth Century*. The University of Kansas Museum of Art. Lawrence 1955–56, 23. kat. szám; a frankfurti új szerzeményű Apollóról (1720–25 körül) *H. Jäck*: *Neuerwerbungen der Frankfurter Museen*. Liebighaus. In: *Jahrbuch des Städtischen Institutes NF* 6. München 1977, 476, Abb. 16

17 Katalógus, Wien 1993, 27–32. számok, vö. *Diemer* 1979, 118–130, 181–202, 236–237, 274–288, 13a–q, 14a–w kat. számok, I. közlülk 13h és 14h, vö. Katalógus, Bratislava 1992, 31–32. kat. szám, ill. *Claudia Maué*: Zu den Modellen G. R. Donners. In: *Entwurf und Ausführung in der europäischen Plastik*. P. Volk hrsg. München 1986, 160–161.

18 *Garas Klára* in: Barokk művészet Közép-Európában. Utak és találkozások. Katalógus, szerk. Galavics Géza. Budapest 1993, 10, 339, 138. kat. szám (o. v. 98 x 58 cm, jelzett, Sibiu, Museul Brukenthal, ltsz. 1013), irodalmához: *Diemer* 1979, 280, 13r kat. szám; *Michael Krapf* in: Katalógus, Wien 1993, 610, 187. kat. szám (Pietà, 1780, o. v. 94 x 50,5 cm, jelzett, Melk, bencés apátság, prelátusi kápolna – a pozsonyi tabernákulumajtó után); továbbá *Zelmíra Grajciarova* in: Katalógus, Bratislava 1992, 33. szám (mint ismeretlen festő, [C. Raffalt ?] 19. század első harmada: Pietà, o. v. 84,3 x 42,3 cm. Galéria mesta Bratislavy, A-714. ltsz.). Végül a szombathelyi kép: o. v. 74,5 x 35 cm. A Savaria Múzeum kölcsöne a MNG állandó barokk kiállításán. L. *Mojzer* 1982, 79, 543. kiáll. szám (Nyugat-dunántúli festő, 18. század vége), vö. Katalógus, Wien 1993, 45., ill. 91. szám

19 Katalógus, Wien 1993, 33–36. szám; Katalógus, Bratislava 1992, 20. szám és Katalógus, Budapest 1993, 175–176. szám. Vö. *Ingeborg Schemper-Sparholz* in: Katalógus, Wien 1993, 137. Mindkét klosterneuburgi márványdombormű (26 x 30,5 cm) képét is közölte *Maué* 1986, 162, Abb. 13–14. A Budapesten 1988-ban lefotózott két relief mérete 19,3 x 27,2 cm, ill. 18,5 x 26,5 cm.

20 *Maué* 1986, 159–160 – a Hauptmünzamt nagyobb méretű viaszmodellje (Abb. 4) nem szerepelt a bécsi kiállításon.

21 Katalógus, Wien 1993, 37–40. szám, vö. *Diemer* 1979, 290–291, 17, 17a, 17b és 18, 18a, 18b kat. számok; *Maué* 1986, 158, 164–165, ill. *Pigler* 1929, 51–53. és *Hámori, Katalin* in: Katalógus, Bratislava 1992, 18–19. számok

22 Katalógus, Wien 1993, 48–49, 50–51, 52–53, 54, 55–56, 57–58, 59, 60–63, ill. 64–65. számok, vö. *Hámori, Katalin* in: Katalógus, Bratislava 1992, 23–26., ill. a nagyszebeni példányokról (Donner követője?): 27–28. számok

23 Katalógus, Wien 1993, 131–133. számok, vö. *Eszlár, Éva*: *Série de représentations de mois par J. G. Dorfmeister*. Dorfmeister hónapábrázolás sorozatáról. *Bulletin du Musée Hongrois des Beaux-Arts* 62–63, 1984, 97–107, 177–180; *Eszlár, Éva* in: Katalógus, Budapest 1993, 393–394, 169. szám

24 Ülő férfiakt, 17 x 31,5 x 22 cm, 8 x 34,8 x 25 cm-es fa talapzaton. Magyar Nemzeti Galéria, ltsz. 79.15 M

25 *Ilse Schütz*: Die Künstler der Passauer Domkanzel. Vö. *Galavics Géza*: *Volt-e rajzművészet a 17–18. századi Magyarországon?* Jegyzetek két kiállítás ürügyén. *Ars Hungarica X*. 1982, 10.: a főoltár tervét közli képpel, amely nem azonos a Keresztelő Szent János-titulusú jászói premontrei templom ma felső-

Mecenzenként lévő, korábbi főoltárával. A szószék rajzát I. újabban in: *Barock in der Slowakei* i. m. 1992, 60, 171. kép

26 *Regina Kaltenbrunner*: Neuentdeckte Graphiken Georg Raphael Donners in Salzburg. Vö. *Maria Pörtl-Malikova* in: Katalógus, Wien 1993, 41, 79. A *Notitia* címlapképéről: *Albert Ilg*: Georg Raphael Donner (1693–1741). Ausstellung von Werken des Meisters. Wien 1893, 91; *Pigler* 1929, 87; *Balogh Jolán*: Mátyás király ikonográfiája. In: *Mátyás király emlékkönyv*. Szerk. Lukinich Imre. Budapest 1940, I. 522, 63a kat. szám, a legpontosabb adatokkal (*Matthias Bél*: *Notitia Hungariae Novae*. III. Vienna, 1737, címlap. Rézkarc, 334 x 216 mm, alsó felirattal, jelezve: Andreas et Joseph Schmutzer sc.) és képpel; *Vayer, Lajos*: *Vom Faunus Ficarius bis zu Mathias Corvinus* (Beitrag zur Ikonologie des ost-europäischen Humanismus). *Acta Historiae Artium* XIII. 1967, 191, 193. képpel. Oeser egy illusztrációját közli *Maliková* 1993, 34.

27 *Maria Pörtl-Malikova*: Neue Erkenntnisse zum Programm des Treppenhauses in Schloß Mirabell in Salzburg; *Claudia Maué-Diemer*: *Venus Marina oder Amphitrite?*; *Michael Krapf*: Georg Raphael Donners Mehlmarktbrunnen – auf der Suche nach dem Goldenen Zeitalter

28 *Thomas DaCosta Kaufmann*: A wood statuette in Princeton from the workshop of Georg Raphael Donner; *Luigi Ronzoni*: Beiträge zum Werk des J. Gabriel Mollinarolo

29 *Jaromír Neumann*: Zu den Anfängen Georg Raphael Donners. Unbekannte Werke Georg Raphael Donners in Budischau? *Ars* 1/1993, 1–45.

30 *Karl M. Pörtl*: Zu den Legierungen einiger österreichischer Metallkunstwerke des 18. Jahrhunderts. Ezt megelőző művészettörténeti feldolgozás: *Maria Pörtl-Malikova*: Zur Geschichte des Metallgusses in Wien im 18. Jahrhundert. In: K. Kalinowski hrsg.: *Studien zur Werkstattpraxis der Barockskulptur*. Poznan 1992, 365 skk. Az ólomszobrászatról I. még: *August Neuhaus* in: *Reallexikon zur deutschen Kunstgeschichte*. Otto Schmitt hrsg. II. München 1983 (1948), 874–884. hasáb; *Georg Wacha*: *Bleiplastik. Alte und moderne Kunst* 25. 1980, Heft 172–173, 30–39. Legújabbban: *Bernd Wolfgang Lindemann*: *Edles aus Blei. Eine Ausstellung des Kaiser-Friedrich-Museums-Vereins aus den Beständen der Skulpturengalerie der Staatlichen Museen Berlin*. Katalógus, Berlin 1990

31 *Anna Jávor*: Donner als Unternehmer. Kollektive Monumentalwerke; *Peter Fidler*: Georg Raphael Donner – Baudirektor oder Architekt?

32 *Bernd Wolfgang Lindemann*: Der Sarg als Formgelegenheit des 18. Jahrhunderts – Anmerkungen zum Begräbnis Friedrichs I. und seiner Gemahlin Sophie Charlotte in Berlin; *Ingeborg Schemper-Sparholz*: Die Medaille als kritische Form in der höfischen Porträtkunst des 18. Jahrhunderts in Wien

33 *Johannes Kronbichler*: Beiträge zum Frühwerk Jakob Christoph Schletterers; *Milos Stehlík*: Donners Umkreis in Mähren; *Pavel Preiss*: Rokoko und Klassizismus in den Entwurfzeichnungen Ignatz Franz Platzers; *Rodica Vârtașiu*: Das Werk des Wiener Künstlers Josef Rössler im Dom von Temeswar; *Jacek Gajewski*: Von Wien nach Pulawy – Johann Elias Hoffmann, eine klassisierende Komponente in der Spätbarockskulptur Polens

34 *Kovács Péter*: Donner. Budapest 1979 (A művészet kis-könyvtára 128), 26–28.



TÁRSULATI ÉLET

A MAGYAR RÉGÉSZETI ÉS MŰVÉSZETTÖRTÉNETI TÁRSULAT MŰVÉSZETTÖRTÉNETI SZAKOSZTÁLYÁNAK TEVÉKENYSÉGE (1991. JANUÁR–1995. JÚNIUS)

A Művészettörténeti Értesítő korábban rendszeresen helyet adott a Magyar Régészeti és Művészettörténeti Társulat éves beszámolóinak.[1] A következőkben ezt a hagyományt szeretnénk felújítani.

A Magyar Történelmi Társulat 1867-ben történt alapítását követően egy évtizeddel később, 1878-ban kerülhetett sor az Országos Régészeti és Embertani Társulat megalakulására, Pulszky Ferenc elnökletével. A négyszáz tagot számláló (ma sincs ennél sokkal több ...) Társulat négy szakosztálya közül az antik emlék- és éremtani, a magyar emlék-, érem-, címer-, pecsét- és fegyvertani, valamint az egyházi régészeti szakosztályok érdeklődési körébe kötve már a történelemtudományoktól és a régésztől lassan elváló új tudomány, a művészettörténet is beletartozott. A döntő lépés azonban még 1928-ig váratott magára, mikor is a kor tudománytörténeti realitásának megfelelően a Társulat neve Országos Magyar Régészeti és Művészettörténeti Társulatra változott. Hekler Antal 1920-tól 1928-ig, Gerevich Tibor 1928-tól 1933-ig másodelnöke, az utóbbi 1933 és 1949 között elnöke is volt a Társulatlak, amelyben tehát a megizmosodó új tudomány vezető egyéniségei vállaltak tisztséget. A későbbiekben a művészettörténet sajnos már elhunyt nagyjai közül Fülep Lajos 1953-tól volt elnök, Zádor Anna 1951-től 1953-ig alelnök, Radocsay Dénes 1956 és 1964 között főtítkár, Entz Géza 1956-tól a Művészettörténeti Szakosztály titkára, 1964-től 1974-ig alelnök, 1974 és 1984 között elnök, Szij Béla 1974-től 1984-ig szakosztálytitkár. A társulat alelnöke volt Vayer Lajos 1956 és 1964 között, Szabolcsi Hedvig 1974-től 1991-ig.[2]

Az 1991 elején lezajlott tisztújító közgyűlésen vette át Szabolcsi Hedvigtől a stafétabotot Urbach Zsuzsa, mint a Társulat alelnöke, ugyanekkor Entz Géza Antalt követve Lővei Pál lett a Művészettörténeti Szakosztály titkára. Urbach Zsuzsa 1991-es „beköszöntő programja” a Henszlmann-Lapok harmadik számában jelent meg:[3]

„... Megnyugtató az a tudat, hogy legalább itt, a Társulatban nem szükséges a világot a feje tetejéről a talpára állítani, csak folytatni kell e nagymúltú közösség munkáját a megszokott rendben. ... Mint a Társulat művészettörténész kustosa, nincs szándékomban új programot hirdetni ... Feladataink sem újak. Mesterségünk művelése eddig is az európai kultúrához láncolt bennünket. Nekünk nem kell felzárkóznunk most Európához, mert eddig is ott voltunk, vele együtt gondolkodtunk és dolgoztunk, akár a magyarországi, akár az egyetemes művészettel foglalkoztunk. Műveljük bár a művészettörténet bármely ágát, munkánk egyetlen kritériuma, éppúgy mint a vizsgált tárgyé, a kvalitás. ... Sajnálatos tény, de el kell fogadni, hogy az egyetemi és a múzeumi művészettörténet kutatás útjai egyre jobban szétválnak egymástól. Szeretnénk, ha a Társulatban ez a sokágú, sok-módszerű, polarizált művészettörténet minden érdemes képviselő-

je, művelője megszólalhatna. ... Valamennyiünknek tudatában kell lenni annak, hogy a hazai művészettörténet már nem akármilyen szellemi potenciált jelent hazai szellemi életünkben – sajnos azonban csak belterjes használatban. Szakmánk és munkánk igazi publicitása éppúgy hiányzik, mint művelőinek társadalmi megbecsülése. ... Társulatunknak meg kell próbálni nagyobb erőfeszítést tenni szakmánk társadalmi elismertetéséért. Meg kellene kísérelni a sajtó útján is nagyobb figyelmet terelni munkánkra. Ez ma nem könnyű, hiszen a kulturális élet hírei is háttérbe szorultak. ... A Társulat profilját és programját nem kell megváltoztatnunk, hagyományaink továbbra is arra köteleznek, hogy minden arra érdemes gondolatnak és kutatásnak tudományos-szakmai fóruma legyen. Fóruma, a szó eredeti értelmében, és ez azt is jelentené, hogy vitassuk meg. Tudományos közéletünk sajnos leszokott a vitákról, ezeket kellene feléleszteni és olyan tudományos vitafórumot létrehozni, melynek dialógusa a tudományt segíti. ... Programjainkban továbbra is megpróbáljuk ... a többértű és változatos tematikát fenntartani és elérni azt, hogy szakmánk minden képviselője legalább egyszer egy akadémiai évben részt vegyen egy előadásunkon.”

Ehhez négy év eltelte után sem lehet újabbakat hozzáfűzni. A magyar szellemi és kulturális élet szerkezetváltása, pontosabban annak az elmaradása változatlanul újabb és újabb nehézségek elé állítja azon keveseket, akik oly értékek védelmére tettek fogadalmat, mint a művészet, illetve olyan tevékenységre pazarolják energiájukat, mint a tudomány művelése. A művészettörténeti szakma belső helyzetét áttekintve sem lehet mást mondani, mint azt az örömdetes tény, hogy mindezek ellenére jelentős eredmények születnek, a szakma folyamatosan zárkózik fel a nemzetközi tudományos élethez. A szaktudomány változatos irányzatai, módszerei egymás mellett élnek.

A publikációs lehetőségek beszűkülésével (a művészeti könyvkiadás radikális, a hazai szakma számára kedvezőtlen változásaira gondolunk) és a folyóiratok kiadásának lassúbbá válásával sokszor nehéz áttekinteni az eseményeket. Ezért is hasznos, ha a szakmai fórumokon, például a Társulat ülésein, előszóban kerülnek bemutatásra az eredmények. Sajnálatos tény, hogy a „Nagy Generáció” távozásával csökkent a szakmában a korporatív szellem – a polgári élet természetes velejárójaként számon tartott egyesületi „céh szellem” szinte teljesen kihalt a háború után felnőtt, erősen „hadviselt” nemzedékben. Európában és az Amerikai Egyesült Államokban virágzanak a művészettörténet különféle egyesületei. Egész-séges tudományos közélet ezek nélkül nem lehetséges. Itt és most, amikor az Akadémia Művészettörténeti Bizottságán kívül egyéb szakmai vagy érdekképviselői fóruma nincs is a szakmának, kamarája helyett is a „hosszú-nevű”-nek becézett Társulata létezik csupán.

A Magyar Régészeti és Művészettörténeti Társulat Közlönyének, az 1989-ben indított Henszlmann-Lapoknak eddig négy száma jelent meg (az 1986 és 1992 júniusa közötti időszak krónikájával), igen nagy anyagi nehézségekkel küszködve és valószínűleg nem is a megfelelő példányszámban. E közlőny hivatott a Társulat rendezvényeiről és működéséről képet adni, regisztrálja az elhangzott előadásokat és egyéb eseményeket, valamint informál a Társulat hagyományos, 1941 óta adományozott emlékérméinek odaítéléséről is.

A Művészettörténeti Értesítőbe szánt beszámolóink a „hivatalbalépésünk”, 1991 eleje óta eltelt időszak eseményeiről kíván számot adni. Az előadások, programok egy része tudományos publikációk, kiállítási katalógusok formájában már megjelent, az 1992 júniusáig terjedő időszakról a Henszlmann-Lapok rövid összefoglalói is tájékoztatnak (a későbbi időszak feldolgozása folyamatban van), így ezúttal csak a címeket soroljuk fel.

Az alábbi jegyzékben természetesen helyet kapott az építészettörténeti és műemléki témakör, és szerepelnek az általános muzeológiai jellegű beszámolók, illetve rendezvények is. Belevettük a régészeti programok köréből a középkori feltárások bemutatását, hiszen ebben a

földrajzi régióban nem is lehet szigorú határt vonni a középkori művészettörténet és régészet között (az Amerikai Egyesült Államokban régészeti ásatások tárják fel a 19. századi lakóházak pincéit is ...). A Társulat rendezvényeinek másik, rendkívül népszerű műfaja új állandó vagy időszakos kiállításokat, helyreállított vagy helyreállítás alatt álló műemléki együtteseket ismert a helyszínen. Tudománytörténeti és elméleti előadások is helyet kaptak a programban. Az előadások zöme természetesen új kutatási eredményeket mutat be. Alkalmasszerűen igyekeztünk külföldi szakembereket, illetve külföldre került magyar kutatókat is megszólaltatni, meghívásukra azonban sajnos külön keretünk nincs. Különösen fontosnak tartjuk azt a célkitűzésünket, hogy pályakezdő fiatal kutatók széleskörű bemutatkozására is sort kerítsünk.

Az itt közölt címlista alapján, azt hisszük, mindenki számára világossá válhat, hogy a Társulat igyekszik minden szakterületet és intézményt szóhoz juttatni és bemutatni. Megköszönve a kollégák eddigi támogatását, továbbra is várjuk jelentkezésüket, segítségüket és közreműködésüket.

Urbach Zsuzsa-Lővei Pál

A Magyar Régészeti és Művészettörténeti Társulat művészeti- és építészettörténeti, valamint muzeológiai tárgyú előadásai és rendezvényei, 1991. január–1995. június:

1991. február 11.

A Társulat 1990. évi tisztújító közgyűlése

1991. március 14.

Vécsey Eszter: Késő középkori és reneszánsz rózsafüzéreltárak Németországban és Németalföldön, Olaszországban és Magyarországon

1991. április 19.

Beszámoló az 1991. év néhány fontosabb ásatásáról, többek között:

Tamási Judit-Szekér György: A nyírbátori műemlék magtár kutatási eredményei

1991. május 29.

Kádár Zoltán: A konstantinápolyi nagy császári palota mozaikjainak állatábrázolásairól

1991. szeptember 19–21.

1991. évi vándorgyűlés, Szarvas, többek között:

Szabó Ferenc: Múzeumok Békésben

Szatmári Imre: Középkori egyházak Békés megyében

Tóth Melinda: Az Árpád-kori templom és díszítése. Csolt monostor

Csanády András: Emlékezés Koffán Károlyra

Banner Zoltán: Az erdélyi magyar művészettörténeti kutatás kérdései

Kirándulás: Gyoma-Vésztő/Csolt monostor

Városnézés Szarvason: Múzeum, evangélikus templom

1991. október 30.

Basics Beatrix: Eszmék és művek. Művészet, irodalom és történelem kapcsolata a 19. század második felében

1991. december 4.

Horányi Attila: Panofsky szimbólum-elméletéről

Kovács Zoltán: Az antropomorf Szentháromság-ábrázolások eredete és típusai a 11–16. században

Németh István: A 17. századi holland életképfestészet interpretációs kérdései

1992. január 21.

A Társulat 1991. évi közgyűlése

Entz Géza: Szász parasztházak, székely védelmi vonal

1992. március 4.

Puskás Bernadett: A kárpáti ikonfestő iskoláról (14–19. század). Egy kiállítás tanulságai

1992. március 11.

Farbaky Péter, Kemény Mária stb.: Vezetés a Hild–Ybl Alapítvány Ybl Miklós emlékkiállításán (Budapesti Történeti Múzeum)

1992. április 8.

Dávid Ferenc: Vezetés a gödöllői Grassalkovich-kastélyban

1992. április 24.

Beszámoló az 1991. év néhány fontosabb ásatásáról, többek között:

Lukács Zsuzsa: A lengyeltóti r. k. templom kutatása

1992. május 4.

Petheő Béla (St. John's University, Collegeville, USA): Oskar Kokoschka Amerikában. A minneapolis tartózkodás emlékei (1949–1957)

1992. május 22.

Mravik László: A II. világháborút követő időben elhurcolt műkincsekről, a muzeológus szemével

1992. szeptember 23–25.

1992. évi vándorgyűlés, Eger

Petercsák Tivadar: Múzeumok Heves megyében

Művészettörténeti szekció:

Fodor László: Gótikus kelyhek Kompoltról

Szigethi Ágnes: Az egri képtár caravaggeszk szerzeménye. Antiveduto Grammatica *Trójai Heléna* című festménye

Jávor Anna: A tridenti zsinat – Johann Lucas Kracker és Josep Zach freskója az egri líceumban

Lengyel László: Fr. Lucas Huetter egri működése

Cifka Brigitta: Pyrker és Dannhauser. Dannhauser oltárképei Magyarországon

Kirándulás: Gyöngyös–Gyöngyöspata–Kisnána–Feldebrő–Tarnaszentmária

Városnézés Egerben: ferences templom, vár, vármúzeum, líceum, székesegyház, jezsuita (ciszterci) templom, Kepes György Vizuális Központ

1992. október 21.

Feld István–Horler Miklós: A budanyéki királyi villa legújabb ásatásainak helyszíni bemutatása

1992. október 26.

J. R. J. van Asperen de Boer (Groningen, Hollandia): 15–16. századi festmények infravörös vizsgálati módszere. A reflektográfia és annak alkalmazása a kutatásban (a Magyar Képzőművészeti Főiskolával közös rendezvény)

1992. október 28.

J. R. J. van Asperen de Boer (Groningen, Hollandia): A genti oltár és Jan van Eyck festményeinek vizsgálata a legújabb eredmények tükrében (a Szépművészeti Múzeummal közös rendezvény)

1992. november 4.

J. J. T. Sillevs (Gemeentemuseum, Hága, Hollandia): Vincent van Gogh und die Haager Schule (a Magyar Nemzeti Galériával közös rendezvény)

1992. november 4.

Geoarchaeológiai ankét: kőszeközök, építőanyagok vizsgálata (a Magyarhoni Földtani Társulat Mézőngeológiai Szakosztályával és a Néprajzi Társulattal közös rendezvény)

Építészettörténeti vonatkozású előadások:

Szónoky Miklós–Lukács Zsuzsa–Hadnagy Árpád–Vizi István: A Szeged-alsóvárosi templom és kolostor középkori terméskő faragványainak közzétani vizsgálata és származása

Végh András: A Budapesti Történeti Múzeum középkori kőfaragvány-gyűjteményének kőanyagairól

Buzás Gergely: Kőfaragványok a középkori Visegrádon

Marek István: A Lapidarium Hungaricum közzétani munkálatai

1992. december 10.

Varga Vera: Róth Miksa üveg- és mozaikmunkáinak helyszíni megtekintése

1993. február 1.

A Társulat 1992. évi közgyűlése

1993. február 17.

Passuth Krisztina: A szecessziótól az absztraktkig: Frantisek Kupka

1993. március 25.

Franz-Joachim Verspohl (Dortmund–Jena, Németország): Der Moses des Michelangelo

1993. április 15.

Papp Katalin: Tárlatvezetés a „Századvég, szimbolizmus” c. új állandó kiállításon (rendezte Cifka Brigitta)

Mojzer Miklós: A múzeum rekonstrukciója keretében elkészült új, mélyföldszinti termek bemutatása

1993. április 30.

Rendkívüli közgyűlés, a Társulat új alapszabályának elfogadása

Beszámoló az 1992. év néhány fontosabb ásatásáról

1993. május 13.

Koszorúzás Tompa Ferenc sírjánál a budapesti Kerepesi temetőben. Megemlékezés: Patay Pál

1993. augusztus 26–28.

1993. évi vándorgyűlés, Sárospatak

Dankó Katalin: A sárospataki múzeum

Valter Ilona: A Bodrogköz településhálózatának kialakulása

Dankó Katalin: Adatok Sárospatak középkori történetéhez

Feld István: 16. századi kastélyépítéset Északkelet-Magyarországon

Gyuricza Anna: Reneszánsz kályhacsempék Északkelet-Magyarországon

P. Eperjesy Eszter: Úri hímzések a Református Gyűjteményben

Kuklai Antal: Barokk egyházi művészet a Hegyalján – kiállítási vezetés a sárospataki várban

Kirándulás: Pácin–Karcsa–Szabolcs–Tokaj–Bodrogolaszi–Bodrogkeresztúr

Városnézés Sárospatakon: vár, plébániatemplom, Református Kollégium könyvtára és gyűjteménye

1993. szeptember 3.

Lis Granlund (The Royal Collections, Stockholm, Svédország): Regalia of Sweden

1993. szeptember 29.

Lengyel László: Zsánermetamorfózisok. Világi műfajok a közép-európai barokk művészetben – kiállítási vezetés a székesfehérvári Szent István Király Múzeumban

1993. szeptember 30.

Feld István stb.: Az ozorai várkastély kutatásának újabb eredményei

1993. október 4.

Galavics Géza: Utak és találkozások. Barokk művészet Közép-Európában – kiállítási vezetés a Budapesti Történeti Múzeumban

1993. október 8.

Dethard von Winterfeld (a Verein Deutscher Kunsthistoriker elnöke, Mainz, Németország): Romanische Dome am Rhein (Speyer, Mainz und Worms) (az MTA Művészettörténeti Kutatóintézetével közös rendezvény)

1993. október 26.

Boskovits Miklós (Universita Cattolica del Sacro Cuore, Milánó, Olaszország): Fra Angelico és a washingtoni Királyok imádása kép (az Eötvös Loránd Tudományegyetem Művészettörténeti Tanszékével közös rendezvény)

1993. november 8.

„A királyi rezidenciák kutatásának újabb eredményei” című konferencia (a Visegrádi Mátyás Király Múzeummal és a Budapesti Történeti Múzeummal közös rendezvény) többek között:

Feld István: A középkori királyi központok kutatástörténetéhez

Horváth István: Esztergom Árpád-kori királyi palotája

Buzás Gergely: A visegrádi királyi palota Anjou-kori előzményei

Magyar Károly–Szekér György: A budai királyi palota fő építési periódusai és az ezekhez kapcsolódó rekonstrukciók

Végh András: A budai királyi palota idomtégla építkezései

Kocsis Edit: Anjou-kori kályhacsempék a visegrádi királyi palotából

1993. december 16.

Tészbabó Júlia: „Kis hétköznapi boldogság ...” – a játékbabák történeti kutatásáról

1994. január 27.

A Társulat 1993. évi közgyűlése

Marosi Ernő: „Opus imaginis sancti Georgii”

1994. február 23.

Buzás Gergely–Lővei Pál: A visegrádi palota Mátyás-kori zárt erkélye

1994. március 16.

Szilárdy Zoltán: A legrégebbi Mária-ábrázolás. Az oráns Mária típusa a Mennybemenetel-ikontól a Mennybevitel-kompozícióig

1994. május 10.

Koszorúzás Kuzsinszky Bálint emléktáblájánál az Aquinumi Múzeum alapításának 100. évfordulóján. Megemlékezés: Póczy Klára

1994. június 23–25.

1994. évi vándorgyűlés, Keszthely

Müller Róbert: A Balatoni Múzeum és tevékenysége

Vándor László: A Hahót–Buzád nemzetség korai központjainak régészeti kutatása

Prokopp Mária: A keszthelyi plébániatemplom freskói

Koppány Tibor: Keszthely mint művészeti központ a késő középkortól a 18. századig

Kostyál László: A letenyei Szent István-oltárkép ikonográfiai kérdései

Kirándulás: Zalaszántó–Sümege–Türje–Zalaszentgrót–Kálld–Zalavár–Fenekpuszta

Városnézés Keszthelyen: plébániatemplom, kastély

Batári Ferenc: Az Iparművészeti Múzeum oszmán-török szőnyeggyűjteménye a 15. századtól a 19. századig – kiállítási vezetés a Festetics-kastélyban

1994. november 10.

Biczó Piroska–Szabó Zoltán: Újabb kutatások a székesfehérvári királyi bazilikában

1994. november 11.

A Magyar Tudományos Akadémia Művészeti Gyűjteménye – szakmai bemutató az MTA székházában (az MTA Művészettörténeti Kutatóintézetével közös rendezvény)

1994. november 25.

Radocsay Dénes emlékére: „A középkori magyar művészet kutatásának helyzete” című konferencia (az MTA Művészettörténeti Kutatóintézetével közös rendezvény) Urbach Zsuzsa, Marosi Ernő, Szilágyi András: Köszöntő Végh János: Megemlékezés Radocsay Dénesről

Takács Imre: Művészettörténeti régiók a középkori Magyarországon

Hokkyné Sallay Marianne: A legutóbbi évtizedekben előkerült középkori freskók

Prokopp Mária: Keszthely, Siklós falképei

Urbach Zsuzsa: Ikonográfiai megjegyzések az almakereki Nativitas-freskóhoz

Eisler János: Megfontolások és javaslatok a kassai Szent Erzsébet-főoltár datálásához

Végh János: A lőcsei Jézus születése-oltár

Török Gyöngyi: Újabb ismeretek az oltárépítő műhelyek munkamódszereiről

Szentkirályi Miklós: A középkori oltárépítők titkai

Mikó Árpád: Reneszánsz címereslevelek és faragványok

Wehli Tünde: Középkori miniátorok

Tóth Sándor: Volt egyszer egy titeli vállalkó

Marosi Ernő: Megjegyzések a középkori magyarországi kőszobrászathoz

Lővei Pál: A középkori Magyarország síremlékei – kutatási helyzetkép

1995. január 16.

Tóth Sándor, Takács Imre, Mikó Árpád: Vezetés a „Pannonia Regia” kiállításon (Magyar Nemzeti Galéria)

1995. február 1.

A Társulat 1994. évi közgyűlése

1995. február 8.

Bajkay Éva, Cennerné Wilhelmb Gizella, Gaboda Péter, Hessky Orsolya, Szabó Júlia: Reflexiók a vedutáról. Vezetés Libay Károly Lajos „Festői utazások” című kiállításán (Magyar Nemzeti Galéria)

1995. február 22.

Pandur Ildikó, Szilágyi András: Vezetés az „Ékszerek, érmek – válogatás az Esterházy-gyűjteményből” című kiállításon (Iparművészeti Múzeum)

1995. április 19.

Meller Péter (University of California, Santa Barbara, USA): Michelangelo ignudi-figuráinak szerepe a Sixtus-kápolna programjában (az ELTE BTK Művészettörténeti Tanszékével közös rendezvény)

1995. május 5.

Beszámoló az 1994. év néhány fontosabb ásatásáról, többek között:

Simon Zoltán: Újabb kutatások a füzéri várban

1995. május 25.

Jékely Zsombor: A gelencei falképek ikonográfiai vizsgálata

Kiss János: A kecskeméti piarista templom. Újabb adalék a dunai barokk iskola magyarországi kapcsolatához

1995. május 31.

Tóth Endre: A Szent Korona apostol-lemezeinek keltezéséhez

A Társulat díjazottai:

1990 (átadva 1991. február 11-én)

Ipolyi Arnold-érem: Prokopp Mária

Rómer Flóris-érem: Szabó Miklós

Pasteiner Gyula-érem: Sisa József

Kuzsinszky Bálint-érem: Bálint Csanád

1991 (átadva: 1991. május 29-én)

Henszlmann Imre-díj: Czoma László, Kállay Kristóf

1991 (átadva: 1992. február 3-án)

Ipolyi Arnold-érem: Kaposy Vera

Rómer Flóris-érem: Bökönyi Sándor

Pasteiner Gyula-érem: Jávor Anna

Kuzsinszky Bálint-érem: Éry Kinga, Tóth Endre

A társulat tiszteletbeli tagja: Alföldy Géza, Garas Klára, Gerő László

1992 (átadva: 1992. május 22-én)

Henszlmann Imre-díj: Dunafer Búvárklub, Náray Zsolt

1992 (átadva: 1993. február 1-jén)

Ipolyi Arnold-érem: Tóth Melinda, Mojzer Miklós

Rómer Flóris-érem: Cs. Sós Ágnes

Pasteiner Gyula-érem: Mravik László

Kuzsinszky Bálint-érem: Torma István

A társulat tiszteletbeli tagja: Bónis Éva, Horler Miklós

1993 (átadva: 1993. május 10-én)

Henszlmann Imre-díj: Szathmári Ilona, Magyar Hitelbank Rt.

1993 (átadva: 1994. január 27-én)

Ipolyi Arnold-érem: Cifka Brigitta

Rómer Flóris-érem: Hajnóczy Gyula

Pasteiner Gyula-érem: Lővei Pál

Kuzsinszky Bálint-érem: T. Dobosi Viola, Kovács László

1994 (átadva: 1994. május 27-én)

Henszlmann Imre-díj: Dombóvár város önkormányzata, Szilárdfy Zoltán

1994 (átadva: 1995. február 1-jén)

Ipolyi Arnold-érem: Sz. Eszláry Éva, H. Sallay Marianne

Rómer Flóris-érem: Holl Imre, Koppány Tibor

Pasteiner Gyula-érem: Eörsi Anna, Pataki Gábor

Kuzsinszky Bálint-érem: H. Kelemen Márta

1995 (átadva 1995. május 31-én)

Henszlmann Imre-díj: Tasnádiné Marik Klára, Hadházy Sándor

A társulat tiszteletbeli tagja: Meller Péter

JEGYZETEK

1 A folyóirat 1956 és 1979 között megjelent számaiban az 1955 és 1978 közötti időszak társulati beszámolóit vagy a művészettörténeti és iparművészeti szakosztályok tevékenységéről írott jelentések kaptak rendszeresen – összesen 22 alkalommal – helyet. Összefoglaló jellegű megemlékezés: *Oroszlán Zoltán: A nyolcvanéves Régészeti, Művészettörténeti és Éremtani Társulat. Művészettörténeti Értesítő IX. 1960, 51–57.*

2 *Jakabffy Imre-Kovács Tibor: A Magyar Régészeti és Művészettörténeti Társulat száz éve. A Magyar Tudományos Akadémia Filozófiai és Történettudományok Osztályának (II. Osztály) Közleményei XXVII. 1978, 239–254.*

3 *Henszlmann-Lapok: A Magyar Régészeti és Művészettörténeti Társulat Közlönye Nr. 3. 1992, 1–2.*



CONTENTS

ESSAYS

PUSKÁS, BERNADETT:	The Church of Máriapócs and the Monastery of the Order of St. Basil the Great	169
BODNÁR-JÁVOR, ÉVA:	New Data about Franz Anton Pilgram's Activity in Hungary	192
KOSTYÁL, LÁSZLÓ:	Dorffmaister in Zala County	211

RESEARCH

CSEERNITZKY, MÁRIA:	Early Years of the National Picture Gallery named after Joseph, Palatine of Hungary (1845–1862)	239
KEMÉNY, JÁNOS:	The Rudnay Free Academy of Fine Arts at Baja (1947–1953)	252

NOTICES

MIKÓ, ÁRPÁD:	Tombstone of János Ivánczy the Grand Provost of Győr (†1636)	266
BUZÁSI, ENIKŐ:	Two Paintings of the Esterházy Collection at Fraknó (Burg Forchtenstein): Portrait of Orsolya Esterházy by Benjamin Block and Pál Esterházy as Saint Emeric	269
SZILÁRDFY, ZOLTÁN:	Lignum crucis – arbor vitae. Iconography of the Pietà-altarpiece in the Church of the Virgin Mary at Szeged	280
RÓZSA, GYÖRGY:	Anna Schrefl, the First Female Engraver in Buda	284
HORVÁTH, HILDA:	Invisible Work of Art. A Wall-paper of Walter Crane in the Museum of Applied Arts, Budapest	291

REVIEWS

<i>Szilágyi, András:</i> The Metamorphosis of Themes. Secular Subjects in the Art of the Baroque in Central Europe. Exhibition at Székesfehérvár, June–October 1993. Editor: Miklós Mojzer. Budapest 1993, 407 pages. Baroque Art in Central Europe. Crossroads. Exhibition in the Budapest History Museum, June–October 1993. Editor of the Catalogue: Géza Galavics, Editor: Miklós Mojzer. Budapest 1993, 465 pages	297
<i>Jávor, Anna:</i> Art Historical Events of the Donner-anniversary (1992–1993)	301

SOCIETY LIFE

<i>Urbach, Zsuzsa–Lövei, Pál:</i> Activity of the Art Historical Department of the Hungarian Society of Archeology and History of Art (January 1991–June 1995)	313
--	-----

TABLE DES MATIÈRES

ÉTUDES

PUSKÁS, BERNADETT:	L'église et le couvent de l'Ordre de Saint Basile à Máriapócs.....	169
BODNÁR-JÁVOR, ÉVA:	Contributions à l'activité en Hongrie de l'architecte Franz Anton Pilgram.....	192
KOSTYÁL, LÁSZLÓ:	Le peintre Dorffmaister au comitat Zala	211

RECHERCHES

CSERNITZKY, MÁRIA:	Les années de début de la Galerie Hongroise des Peintures, nommée de Palatin Joseph (1845-1869)	239
KEMÉNY, JÁNOS:	L'Académie libre des Beaux-Arts Rudnay à Baja (1947-1953)	252

DOCUMENTATION

MIKÓ, ÁRPÁD:	La pierre tombale de János Ivánczy (†1636), grand prévôt de Győr.....	266
BUZÁSI, ENIKŐ:	Deux tableaux de la collection Esterházy à Fraknó (Burg Forchtenstein): le portrait d'Orsolya Esterházy par Benjamin Block et Pál Esterházy comme Saint Emeric.....	269
SZILÁRDFY, ZOLTÁN:	Lignum crucis – arbor vitæ. L'iconographie de l'autel de la Piété de l'église Notre Dame de la Neige à Szeged.....	280
RÓZSA, GYÖRGY:	Anna Schrefl, la première femme-graveur sur cuivre à Buda	284
HORVÁTH, HILDA:	L'œuvre d'art invisible. Papier tenture de Walter Crane au Musée des Arts Décoratifs à Budapest	291

REVUE

<i>Szilágyi, András:</i> Les metamorphoses des genres. Sujets profanes dans la peinture baroque en Europe centrale. Exposition à Székesfehérvár, juin-octobre 1993. Catalogue rédigé et édité par Miklós Mojzer. Budapest 1993, 407 pages. Art baroque en Europe centrale. Carrefoures. Exposition au Musée Historique de Budapest, juin-octobre 1993. Catalogue rédigé par Géza Galavics, édité par Miklós Mojzer. Budapest 1993, 465 pages.....	297
<i>Jávor, Anna:</i> Les événements d'histoire de l'art de l'anniversaire de Georg Raphael Donner (1992-1993)	301

VIE DE SOCIÉTÉ

<i>Urbach, Zsuzsa-Lővei, Pál:</i> L'activité de la Section d'Histoire de l'Art de la Société Hongroise de l'Archéologie et de l'Histoire de l'Art (entre janvier 1991 et juin 1995)	313
---	-----

